



Universität Trier

Universität Trier
Fachbereich II: Medienwissenschaft

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät

Fernsehkunst – das Verhältnis von Kunst und Fernsehen im künstlerischen und öffentlichen Diskurs

Eine typologische und inhaltliche Untersuchung von
Fernsehkunstwerken im deutschsprachigen Raum
von den 1960er-Jahren bis heute

vorgelegt von
Dorothee Henschel, M.A.
aus Trier

1. Gutachter: Prof. Dr. Martin Loiperdinger, Universität Trier
2. Gutachter: Prof. Dr. Annette Deeken, Universität Trier

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	Kunst und Fernsehen	5
2.1	Forschungsstand	6
2.2	Untersuchungsgegenstand	18
2.3	Methodisches Umfeld und Vorgehensweise	20
2.4	Fragestellung	26
2.5	Das Fernsehen und seine gesellschaftliche Bedeutung	30
3.	Die Rolle des Fernsehens	35
4.	Kunst und Öffentlichkeit	42
4.1	Formen der Kunstöffentlichkeit im Wandel	43
4.1.1	Kunst und ihre Museen	46
4.1.2	Eine neue Kunstauffassung als Grundlage für den Wandel der Kunstöffentlichkeit	57
4.1.3	Fernsehen als neuer (musealer) Raum der Kunst oder neues Mittel und Thema der Kunst?	61
4.1.4	Die Kunst als Medienereignis	65
4.2	Exkurs – Radiokunst	70
5.	Das Verhältnis von Kunst und Fernsehen im künstlerischen und gesellschaftlichen Diskurs	77
5.1	Das künstlerische Potential des Fernsehens	78
5.2	Versuch einer Typologisierung der Fernsehkunst	84
5.2.1	Interventionen	86
5.2.2	Sendungen zu Kunstveranstaltungen	92
5.2.3	Fernsehspiele – Fernsehtheater	101
5.2.4	Kunstprojekte im Rahmen von Fernsehsendungen	110
5.2.5	Eigenständige Produktionen	117

5.3	Agenda Setting	125
5.3.1	Das deutsche Fernsehen – System und Technik	127
5.3.2	Der Apparat	141
5.3.3	Das Programm	151
5.3.4	Das Dispositiv Fernsehen	161
5.3.5	Raum und Zeit	171
5.3.6	Der Kunstraum	183
5.3.7	Künstler im Fernsehen	186
5.3.8	Fernsehen vs. Video	190
6.	Wirkungsgeschichte	194
6.1	Kunst- und Medienkritik	196
6.2	Bewertung durch das Fernsehen am Beispiel von <i>Black Gate Cologne</i>	203
6.3	Rückkopplung – wechselseitige Beeinflussung von Kunst und Fernsehen	208
7.	Fazit und Ausblick	213
8.	Anhang	219
8.1	Katalog mit Kurzbeschreibungen	219
8.2	Bibliographie	242

1. Einleitung

Erst kürzlich in den *tagesthemen* vom 16. Februar 2017: Nach dem Block zu den Fußballmeldungen sahen nach *ARD* Angaben rund 2,1 Millionen Zuschauer ein ungewöhnliches Bild. *tagesthemen*-Moderator Ingo Zamperoni und seine Kollegin Susanne Daubner warten. Zamperoni spielt mit seinen Moderationskarten, wirkt ungeduldig und schweigt. Im Hintergrund läuft ein Spruchband „Bitte warten“, und dies für ganze 28 Sekunden. Die meisten Zuschauer gingen von einer realen Panne aus. Nach 28 Sekunden aber folgte ohne jeden weiteren Kommentar der Beitrag zur Ausstellung *Warten. Zwischen Macht und Möglichkeit* in der Hamburger Kunsthalle. Die Zuschauer waren begeistert. Dies ließ sich an den Reaktionen in den Sozialen Netzwerken deutlich nachvollziehen. Das *Hamburger Abendblatt* bezeichnet Zamperoni gar als „darstellender Künstler“¹. Die *tagesthemen* greifen hier zu einem Mittel, welches in den 1960er-Jahren als „Intervention“ bezeichnet worden wäre, ein künstlerischer Eingriff in das Fernsehprogramm, der zu einer Verunsicherung des Zuschauers und zu einer Metadiskussion über das Medium Fernsehen anregen sollte. Nur: dass im Jahr 2017 die „Intervention“ nicht mehr durch einen Künstler erfolgt, sondern durch die Redaktion der *tagesthemen* und deren Moderator als Akteur. Dies stellt einen deutlichen Unterschied zu den künstlerischen Arbeiten der 1960er-Jahre dar, die unter anderem im Folgenden besprochen werden sollen. Die Aktion verdeutlicht jedoch, wie sich Kunst und Fernsehen wechselseitig beeinflussen, und das, obwohl dem Fernsehen immer wieder ein künstlerisches Potential abgesprochen wird. Lothar Mikos bezeichnet dieses Phänomen als eine „Stigmatisierung des Fernsehens“², die bereits mit Adornos und Horkheimers Aufsatz zur Kulturindustrie begonnen habe. „Mit der Stigmatisierung wird eine sich selbst erfüllende Prophezeiung geschaffen, die Qualität im Fernsehen weitgehend verhindert“³, so Mikos. Ein Qualitätsfernsehen sei nämlich nicht mehr möglich, da ihm die soziale Anerkennung fehle, und dies hauptsächlich dadurch, dass das Fernsehen durch die Fernsehkritik diskreditiert werde und sich dies in der öffentlichen Meinung festgesetzt habe.

Die Versuche von Künstlern in den 1960er-Jahren, das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen zu nutzen, und die gleichzeitige Stigmatisierung des Fernsehens

¹ <http://www.abendblatt.de/kultur-live/tv-und-medien/article209643075/Ingo-Zamperoni-laesst-2-1-Millionen-Zuschauer-warten.html> (Stand 21.3.2017)

² Mikos, Lothar: „Ist der Ruf erst ruiniert...“ Die Stigmatisierung des Fernsehens. In: *tv diskurs* 36, Jg. 10/2/2016, S. 30-35.

³ Ebd., S. 30.

in der öffentlichen Meinung als reines Unterhaltungs- und Informationsmedium wurden bereits in meiner, der Universität Trier vorgelegten Magisterarbeit zum Thema „Kunst und Fernsehen – Fernsehalerie Berlin Gerry Schum“ dargelegt. Dabei stellte sich heraus, dass die Verwendung des Begriffs „Fernsehkunst“ im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs weitgehend vermieden wird. Nach meinem 2013 veröffentlichten Plädoyer für diesen „nicht gebräuchlichen Begriff“ müssten demnach zahlreiche Fernsehkunstwerke neu bewertet und zur Fernsehkunst gerechnet werden.⁴ In den letzten Jahren hat zwar bereits eine vermehrte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen stattgefunden, eine klare Abgrenzung der Fernsehkunst zur Video- oder Medienkunst hat es jedoch nicht gegeben. Deswegen soll in der vorliegenden Arbeit anhand von Fernsehkunstwerken aus einem Zeitraum von den 1960er-Jahren bis heute die Frage nach einer Eigenständigkeit der Fernsehkunst untersucht werden, denn dass Fernsehkunst immer noch im deutschen Fernsehen existiert und Einfluss auf einzelne Fernsehsendungen genommen hat, zeigt Ingo Zamperonis Adaption in den *tagesthemen*. Es geht dabei nicht nur um eine Einordnung der *Fernsehkunst* in den medienwissenschaftlichen, sondern auch um ihren kunsthistorischen Kontext.

⁴ Henschel, Dorothee: Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff. In: Klung, Katharina/Trenka, Susia/Tuch, Geesa (Hrsg.): Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Marburg:Schüren 2013, S. 336-346.

2. Kunst und Fernsehen

Bereits seit Beginn des Fernsehens als auch seit Beginn der Fernsehkunst haben sich die unterschiedlichsten Akteure mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen und des sich aus dieser Relation ergebenden künstlerischen Potentials beschäftigt. Dazu zählen Soziologen, Philosophen und Politiker, Künstler, Galeristen und Kulturschaffende, die Fernsehverantwortlichen und selbstverständlich die Kunst- und Medienwissenschaftler. Das Fernsehen und sein Bildungs- und Kulturauftrag sind stark mit der Gesellschaftspolitik verknüpft. Besonders der Einfluss des Fernsehens auf den Zuschauer und die dadurch ausgelösten Veränderungen des Individuums und der Gesellschaft sorgen für eine intensive Beschäftigung mit dem Medium Fernsehen im Wissenschaftsdiskurs. Aber auch die kunsthistorische Forschung beschäftigt sich verstärkt mit dem Einsatz von Massenmedien in der Kunst. Dazu zählt auch der Umgang der Künstler mit dem Medium Fernsehen, wenn auch die Betrachtung die Grenzen zwischen Fernsehen, Video und Multimediakunst nicht scharf genug zieht.

Die einleitenden Kapitel sollen sich hauptsächlich mit einer ersten Darstellung des bisherigen Forschungsstandes, der Definition des Untersuchungsgegenstands, der sich daraus ergebenden Fragestellung sowie der Ermittlung einer geeigneten Methode zur Untersuchung des Verhältnisses von Kunst und Fernsehen beschäftigen.

2.1 Forschungsstand

Ebenso wie die Kunst- und Medienkritik entscheidend zum Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen beigetragen haben, hat sich auch die wissenschaftliche Forschung verschiedener geisteswissenschaftlicher Fachgebiete mit der Television und der Kunst beschäftigt. Und dies begann bereits vor der massenhaften Verbreitung des Fernsehens in der Gesellschaft. Besonders die Soziologie und Philosophie beschäftigte sich mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen und den Auswirkungen des Fernsehens auf die Gesellschaft und die Kultur. Meist zitiert ist wohl Lucio Fontanas *Manifest des Spazialismo* aus dem Jahr 1948. Er schreibt: „Durch Funk und Fernsehen werden wir künstlerische Ausdrucksformen von ganz neuer Art ausstrahlen.“⁵ Dabei handelt es sich allerdings, wie der Name schon sagt, um eine Äußerung aus dem Blickwinkel des Künstlers mit der Beschreibung der theoretischen Möglichkeiten des noch neuen Mediums. Man könnte noch weiter zurückgehen bis zu Bertold Brechts sogenannter Rundfunktheorie. Sie besteht aus wenigen kleinen Schriften sowie aus einigen experimentellen Rundfunkarbeiten. Grundlegend sind zwei wegweisende Texte: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks* aus den Jahren 1932/33 und *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks* aus den Jahren 1928/29. Außerdem hat Brecht sich in seinem Aufsatz *Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?* von 1927/28 sowie mit dem Hörstück *Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen* von 1929 mit dem Thema befasst. Brecht sieht im Rundfunk ein Medium, das die aktive Partizipation des Rezipienten möglich und nötig macht. Der Rezipient wird dadurch selbst zum Produzenten.⁶ In der genannten *Rede über die Funktion des Rundfunks* heißt es dazu weiter: „Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, d.h., er würde es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern

⁵ Fontana, Lucio: Manifesto del movimento spaziale per la televisione. In: Crispolti, Enrico: Fontana, Catalogo generale, Bd. 1, Mailand 1986, S. 37. Deutsch zitiert nach: Decker, Edith/Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne. [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991] Köln: Dumont 1990, S.64.

⁶ Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks (zuerst 1932), S. 552-557; Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks (zuerst 1927), S. 215-217; Radio – eine vorsintflutliche Erfindung? (zuerst 1927), S. 217-219. Alle in: Hecht, Werner/Knopf, Jan (Hrsg.): Bertolt Brecht Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 21 – Bertolt Brecht – Schriften 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. Brecht, Bertolt: Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen (zuerst 1930). In: Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967, S. 124-127.

ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren.“⁷ Brechts Theorie muss im Rahmen einer kulturrevolutionären Bewegung verstanden werden, die in den 1920er-Jahren verschiedene Versuche unternahm, den die Gesellschaft verändernden Charakter der Kunst und der Medien zu stärken und zu definieren. Unter anderem zählen dazu auch Walter Benjamin, John Heartfield, Erwin Piscator und Hanns Eisler. Allerdings wurden diese Versuche nicht in die Konzeption und Strukturierung des Rundfunks einbezogen. Erst in den 1960er- und 1970er-Jahren wurden die Ideen Brechts und der anderen Vertreter der kulturrevolutionären Bewegung auch im Rahmen des Fernsehens aktuell und für die Beschreibung der aktuellen Mediensituation herangezogen, so nun beispielsweise Hans Magnus Enzensberger in seinem Aufsatz *Baukasten zu einer Theorie der Medien*⁸ im Jahr 1970. Ähnlich wie bei Enzensberger sind es zunächst Theorien zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen. Diese stehen meist im Zusammenhang mit soziologischen Untersuchungen zum Fernsehen und dessen Wirkung auf das Individuum und die Gesellschaft. Dazu zählt Pierre Bourdieus Schrift *Über das Fernsehen* aus dem Jahr 1996, der dessen Wirkung auf die Gesellschaft und das Individuum beschreibt.⁹ Raymond Williams *Television. Technology and cultural form*¹⁰ definiert in seiner Schrift die einzelnen fernsehspezifischen Formen und Elemente. Unter anderem prägt er den Begriff des „Flow“, der typisch für das Dispositiv Fernsehen wird.¹¹ Williams bezieht sich auch auf Marshall McLuhan und dessen Formulierung *The Medium is the Message*, die er erstmals in seiner epochalen Schrift *Understanding Media*¹² zitiert.¹³ Auch Alexander Kluge hat sich in Schriften und in Form von experimentellen Fernsehsendungen mit dem künstlerischen und gesellschaftlichen Potential des Mediums Fernsehen auseinandergesetzt.¹⁴ Oliver Fahle und Lorenz Engell haben 2006 eine *Philosophie des Fernsehens* entwickelt.¹⁵

⁷ Brecht, Bertolt: Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung? (zuerst 1927). In: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 18, Frankfurt am Main, 1967 S. 119.

⁸ Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20, 1970, S. 159-186.

⁹ Bourdieu, Pierre: Über das Fernsehen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

¹⁰ Williams, Raymond: Television. Technology and cultural form. Glasgow: William Collins Sons & Co Ltd. 1974.

¹¹ Ebd., S.78ff.

¹² McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. New York: Routledge 1964.

¹³ Gespräche und Interviews mit Marshall McLuhan finden sich in: McLuhan, Marshall: Das Medium ist die Botschaft. The Medium is the Message. hrsg. und übersetzt von Martin Altes, Fritz Boehler, Rainer Höltschl, Jürgen Reuß. Dresden: Verlag der Kunst 2001.

¹⁴ siehe dazu: Schulte, Christian/Siebers, Winfried (Hrsg.): Kluges Fernsehen. Alexanders Kulturmagazine. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

¹⁵ Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hrsg.): Philosophie des Fernsehens. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Fahle und Engell erläutern, dass keine neue Philosophie des Fernsehens geschrieben werden müsse, da es diese bereits gebe. Der Band zur *Philosophie des Fernsehens* beschreibe lediglich einige Konzepte, die das Fernsehen bewegen und „Denk-Operationen“, die es dabei ausführe.¹⁶ Die Autoren stellen in der Einführung fest, dass eine „Philosophie des Fernsehens“, ähnlich wie eine Philosophie der Medien, eine Meta-Wissenschaft, also eine Wissenschaftstheorie der Medienwissenschaft sei.¹⁷ Gegenstand der Fernsehphilosophie sei also ein Diskurs über die Fernsehwissenschaft, und fasse die Konzepte zu den gesellschaftlichen und kulturellen Auswirkungen des Fernsehens zusammen. Außerdem beschäftigen die Konzepte sich mit der Funktionsweise des Fernsehens und einzelner Aspekte der Fernsehwissenschaft.

Bei diesen, bisher angeführten Arbeiten handelt es sich weniger um eine konkrete Auseinandersetzung mit Fernsehkunst, sondern allgemein um einen theoretischen, philosophischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs über das Fernsehen und die Kulturindustrie. Auf diese Aspekte wird in Kapitel 6.1 „Kunst- und Medienkritik“ ausführlich eingegangen werden. Und auch wenn diese Schriften nicht explizit in den wissenschaftlichen Diskurs zur Fernsehkunst gehören, so haben sie doch durch ihre Wirkkraft entscheidenden Einfluss auf die bisherige Forschung und den öffentlichen Diskurs genommen.

In der Forschung haben sich bisher verschiedene Fachgebiete mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen beschäftigt. Die Frage scheint sowohl für die Kunstgeschichte wie auch für die Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft von Interesse zu sein. Daneben gibt es soziologische Untersuchungen zum Thema. Die Vielfalt an Fachrichtungen und Methoden, die sich in die Debatte um das Thema Kunst und Fernsehen eingebracht haben, erschwert die Darstellung des bisherigen Forschungsstandes. Die, wie Julia Wehling richtig beschreibt, „erstaunlich langsam[e] und beschwerlich[e]“¹⁸ und vor allem spät einsetzende Entwicklung der Debatte über das Fernsehen wird noch dadurch verkompliziert, dass das „Fernsehen“ als solches ähnlich wie die „Kunst“ ein extrem facettenreicher Gegenstand ist, dessen Definition bereits schwer fällt. Zudem ist das deutsche Fernsehen ein anderes als das amerikanische und von nationalen Regeln,

¹⁶ Ebd. S. 7f.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Wehling, Julia: Das elektronische Fenster zur Welt im Licht der Kunst. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen. Erschienen in der Reihe: Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Bd. 13. Marburg: Tectum 2009, S. 45.

Funktionsweisen und Gesetzen abhängig. Und so verwundert die Vielzahl der in den Diskurs involvierten Fachrichtungen keineswegs.

Am deutlichsten und auch am einfachsten darzustellen ist die empirische Medienforschung zu den Programmkonzepten und der Programmplanung des Fernsehens. In den meisten Überblicksdarstellungen zur Geschichte des Deutschen Fernsehens gibt es einen ganzen Band zum Thema „Fernsehen und Kunst oder Kultur“. Schon in den 1960er- und 1970er-Jahren hat sich die Medienforschung mit dem Programmanteil von Kunst und Kultur im Fernsehen auseinandergesetzt. Häufig wurden dabei die Möglichkeiten des Fernsehens, seinen Kulturauftrag zu erfüllen und ein Instrument der Kulturindustrie zu sein, hinterfragt.¹⁹ Einige der Äußerungen sind von Fernsehverantwortlichen, Intendanten und Kulturredakteuren; sie behandeln das Problem aus Sicht der Fernsehmacher. Hierzu wird häufig die Frage nach dem Publikum ins Zentrum gestellt und die Vereinbarkeit von Unterhaltung, Information und Kulturauftrag in den Blick genommen. Diese Positionen gehören meist einer philosophischen Schule an, in diesen Fällen der Kölner beziehungsweise Frankfurter Schule.

Die Übersichtsdarstellungen der 1980er-Jahre sind in ihrer Darstellung sehr viel empirischer und neutraler. Sie versuchen eine Bestandsaufnahme des öffentlich-rechtlichen bundesrepublikanischen Fernsehens und vergleichen es ab der Mitte der 1980er-Jahre mit dem kommerziellen Fernsehen.²⁰ Diese Arbeiten sind wertvolle Materialsammlungen, vermitteln jedoch auch den Eindruck, dass Kunst und Kultur im Fernsehen hauptsächlich in Form von Kunstberichterstattung, Künstlerfilmen und in Form von Fernsehspielen existiere. Bereits 1953 versuchte Gerhard Eckart dazu eine adäquate „Kunst des Fernsehens“ zu definieren.²¹ Diese Schrift scheint bereits zu Beginn des Nachkriegsfernsehens festzulegen, worin die Fernsehkunst zu suchen sei;

¹⁹ Siehe dazu: Holzhammer, Karl: Fernsehen – Ein Kulturinstrument? In: Frank, Bernhard (Hrsg.): Fernsehkritik. Fernsehen von Morgen. Ende eines Monopolbewußtseins. Mainz: v. Hase & Koehler Verlag 1972, S. 11-14 oder Silbermann, Alphons: Über die Beziehung zwischen Fernsehen und Kunst. In: Publizistik. Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Werbung und Meinungsbildung, Nendeln/Liechtenstein 1974, 10. Jahrgang, S. 3-14. Neumann, Klaus: Kunst und Kultur im Fernsehen. Zielgruppenprogramm für ein elitäres Publikum? In: Media-Perspektiven, 1978, Heft 2, S. 115-125.

²⁰ Siehe dazu Becker, Gerd: Das Heute ist die gute Zeit von Morgen. Über das Fernsehen auch als Kulturinstrument. In: Epd Kirche und Rundfunk, 1986, Nr. 18, S. 16-18. Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. Erschienen in der Reihe Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2, hrsg. von Kreuzer, Helmut/Thomsen, Christian W.. München: Wilhelm Fink Verlag 1994. Von Bismarck, Klaus: Der gesellschaftliche Auftrag des Fernsehens für das Programm (zuerst 1970), S. 434. In: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hrsg.): Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt Verlag 1999, S. 431-435. Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. München: J.B. Metzler 1998. Wilke, Jürgen (Hrsg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Köln u.a.: Böhlau 1999.

²¹ Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953.

für Eckart ist es das Fernsehspiel. Eckart legt den Fokus auf die künstlerischen Mittel des Fernsehens, die ihren Einsatz im Fernsehspiel finden. Dies spiegelt auch die offensichtlichste Ausdrucksform von Kunst im Fernsehen.

Ein weiteres Genre, das bereits im Kontext der Übersichtsdarstellungen zum Deutschen Fernsehen seine Darstellung fand, sind Sendungen und Filme über Kunstwerke und Künstler. Und so widmen sich zahlreiche Forschungsarbeiten den Künstlerfilmen sowie der Kunstberichterstattung im Fernsehen.²² Damit sind meist Filme und Fernsehfilme sowie Magazinsendungen und Serien über Künstler und einzelne Kunstwerke gemeint. Die Sendungen sind meist biographisch, monographisch und/oder ikonographisch ausgerichtet. Einige dieser, auf bildende Kunst darstellende Filme und Fernsehberichte fokussierte Positionen beleuchten, ganz in Tradition Walter Benjamins, das Problem des Verlustes der Aura eines Kunstwerkes durch die Reproduktion.²³ Einer der ersten, der sich mit dieser Frage auseinandersetzte, war Hans Cürlis, deutscher Pionier des Kulturfilms, Dokumentarfilmer und Kunsthistoriker. 1923 hatte er mit seiner Filmreihe *Schaffende Hände* begonnen. Aus dieser Reihe hatte bereits eine Folge zum Erstausstrahlungs-Programm des *NWDR* gehört. Cürlis verfasste 1954 einen Text zum Problem der Wiedergabe von Kunstwerken im Film.²⁴ Und wenige Jahre später setzte sich Klaus Holzinger mit der gleichen Frage auseinander.²⁵ Beide kamen zu dem Schluss, dass die abgefilmten Kunstwerke durch ihre Reproduktion ihre Aura einbüßten und nicht mehr mit dem Original vergleichbar seien. Die Wiedergabe im Film und die Ausstrahlung der Sendungen im Fernsehen hätten ihre Berechtigung im Rahmen des Bildungsauftrags, ersetzen aber nicht das Kunstwerk im Original. Kurt Zimmermann stellte gar die Frage, ob statische Gemälde überhaupt für die Übertragung auf den Bildschirm geeignet seien. Gemälde und andere Kunstwerke hätten nämlich ein dem

²² Korte, Helmut/Zahlten, Johannes (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln: Niemeyer 1990. Winter, Gundolf: Bildung Erbauung Information. Die Kunstsendung der fünfziger Jahre im Fernsehen der Bundesrepublik. In: Krajewski, Michael (Red.): Kriegsende: Kontinuität und Neubeginn: Ausstellungen, Theater, Konzerte, Filme, Symposien, Seminare, Publikationen. Düsseldorf 1995, S. 64-83. Simmat, William E./Stettner, Herbert (Hrsg.): Bildende Kunst in Film und Fernsehen. Frankfurt am Main 1967. Fernsehen und Museum. Museumsbericht der Deutschen Unesco-Kommission (Hrsg.). Köln 1970. von Bonin, Wibke: Kunst und Fernsehen. In Kunstjahrbuch, 1973, Heft 3, S. 91-94.

²³ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zuerst 1936). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

²⁴ Cürlis, Hans: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film. In: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin: Bläschke 1954, S. 172-187.

²⁵ Holzinger, Klaus: Zum Problem der Wiedergabe von Kunstwerken im Film. In: Gedanken zum Film. Wiesbaden: Filmbewertungsstelle 1962, S. 55-68.

Fernsehen diametral entgegengesetztes Dispositiv.²⁶ Hier wird also bereits erkannt, dass das Fernsehen eine seinem Dispositiv entsprechende Kunstform benötigt. Traditionelle Kunstwerke können nicht einfach in ein anderes Dispositiv übertragen werden, Meinungen, die meist aus dem Bereich der Fernseh- und Medienwissenschaft stammen.

Mit den Veränderungen in der Kunstauffassung in den 1960er-Jahren verändern sich auch die Fragestellung und die beteiligten Akteure an der Diskussion.²⁷ Mit den neuen Kunstformen, die auch außerhalb des Mediums Fernsehen die Kunstwelt veränderten, wie Happening, Performance, Land Art und Konzeptkunst, kommt es auch zu einer vermehrten Beschäftigung der Kunstwissenschaft mit dem Verhältnis von Kunst und Medien. Ihren Höhepunkt erreichte die öffentliche und wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema im Jahr 1977 mit der *documenta 6*, der sogenannten *Medien-documenta*. Hierzu erschien neben dem Katalog, ein Begleitband mit Materialien.²⁸ Die *documenta 6* und das Verhältnis von Kunst und Medien wurden während der Laufzeit von den an der Ausstellung beteiligten Künstlern thematisiert und gleichzeitig in der Kunstkritik und Kunstwissenschaft beleuchtet. Ein Teil der Diskussion fand im Medium Fernsehen statt, denn es wurden parallel zur Ausstellung Magazinsendungen und Dokumentationen ausgestrahlt. In der Folge dieser Großausstellung wurde die Ausstellung selbst als Kunstereignis rezipiert. Die einzelnen Beiträge wurden wenig beachtet – stattdessen überstrahlte das selbstgewählte Motto der Ausstellung „Kunst und Medien“ die einzelnen Künstler und ihre Werke. Unter anderem wurde die *documenta 6* in eine Ausstellung über die bedeutendsten Kunstschaufen des 20. Jahrhunderts aufgenommen.²⁹ Außerdem wurde die *documenta 6* auch für den Wissenschaftsdiskurs zum Start eines neuen Forschungsfeldes. So entstanden seit den 1970er-Jahren immer mehr Monographien zu einzelnen Künstlern dieser neuen Generation. Es sind meist Vertreter der Performancekunst, des Happening oder der Konzeptkunst. Vermehrt werden nun auch Künstler aus dem Bereich der Medien- und der entstehenden Videokunst in die Forschung einbezogen. Die führenden Namen sind

²⁶ Zimmermann, Kurt: Wieviel Stillstand verträgt der Bildschirm? Zur Sendereihe das Bild der Woche. In: Hessische Blätter für Volksbildung, Nr. 2, hrsg. vom Hessischen Volkshochschulverein e.V. Salzberg im Allgäu 1984, S. 129-132.

²⁷ Dazu vergleiche Kapitel 2.1.4

²⁸ Wackerbarth, Horst u.a. (Hrsg.): Kunst und Medien. Materialien zur *documenta 6*. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977.

²⁹ Roters, Eberhard/Schulz, Bernhard: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie]. Berlin: Berlinische Galerie und Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1988.

dabei Nam June Paik, Wolf Vostell, Otto Piene, Joseph Beuys oder Samuel Beckett. In den monographischen Arbeiten wird die Arbeit der Künstler mit und für das Fernsehen beschrieben, wobei das Fernsehen meist jedoch nur als zusätzlicher Aufführungsort genannt wird. Auf diese Publikationen soll verstärkt in den Kapiteln 5 und 6 eingegangen werden. Eine detaillierte Auflistung würde hier den Rahmen sprengen. Nachdem sich Video als neue Gattung durchgesetzt hat, beschäftigen sich auch immer mehr Kunstwissenschaftler mit dem Verhältnis von Kunst und Medien. Bewusst wird hier der Begriff „Medien“ benutzt, da die Gattungsgrenzen hier fließend sind. Zu Beginn des Wissenschaftsdiskurses und auch zu Beginn des neuen Mediums Video werden die einzelnen Gattungen noch nicht scharf voneinander getrennt. Das Medium Fernsehen ist noch ebenso jung wie das Medium Video. Zudem findet Video als Technik Einsatz im Fernsehen, sodass hier die Grenzen oft nicht klar gezogen werden. Dies charakterisiert eine Vielzahl der Einzelstudien zur Video- und Medienkunst. Die ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Videokunst entstehen knapp 20 Jahre nach den ersten Videoarbeiten von Nam June Paik und Wolf Vostell Anfang der 1960er-Jahre.³⁰ Bereits 1985 schreibt Gisind Nabakowski vom Scheitern der Videokunst im Fernsehen.³¹ In den 1990er-Jahren entstehen zahlreiche Einzelstudien zur Video- und Medienkunst, in denen auch die hier unter dem Aspekt Fernsehkunst analysierten Kunstwerke unter den Begriff Video subsummiert werden.³²

Die erste Ausstellung mit zugehöriger Publikation zu den Veränderungen der Kommunikation, Wahrnehmung und der Mediendispositive sowie dem Umgang der Kunst mit eben diesen Aspekten findet 1991 im Deutschen Postmuseum in Frankfurt am Main statt.³³ Die Ausstellung beleuchtet erstmals das Verhältnis von Kunst und Kommunikationsmedien aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive. Die Arbeit betrachtet die Kunstwerke und das Kunstschaffen des

³⁰ Siehe dazu: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963-1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatte 1982. Gruber, Bettina/Vedder, Maria (Hrsg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln: Dumont 1983. Nabakowski, Gisind (Hrsg.): Kunstforum International. Video – 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz, 1985, Bd. 77/78.

³¹ Nabakowski, Gisind (Hrsg.): Kunstforum International. Video – 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz, 1985, Bd. 77/78.

³² Siehe dazu: Rötzer, Florian (Hrsg.): Kunstforum International. Ästhetik des Immateriellen? Zum Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien. 1991. Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Probedia 1992. Unnützer, Petra: Von Video in der Kunst zur Medienkunst. In: KulturTrip. Hrsg. vom Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1993, S. 45-47. Perspektiven der Medienkunst. Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung. Hrsg. vom ZKM/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Karlsruhe: Cantz 1995.

³³ Decker, Edith/Weibel, Peter (Hrsg.): Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont 1990.

ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts nicht mehr losgelöst vom Dispositiv der jeweiligen Medien. Hier entstehen Querverbindungen zwischen Kunst-, Kommunikations- und Medienwissenschaft, die die Komplexität des Themas verdeutlichen.

In den 1990er-Jahren beginnt die Forschung sich mit Einzelaspekten und Spezialthemen zur Videokunst zu beschäftigen.³⁴ Ende der 1990er-Jahre verändern sich auch die Technik und die Formen der Medienkunst, sodass auch in der Forschung neue Aspekte eine Rolle spielen. Multimedia-Aktionen, digitale Medienformen und das Internet werden nun in die Untersuchungen zur Medienkunst einbezogen. Zunehmend wird der gesellschaftliche Einfluss der Medienkunst untersucht. Zudem wird die Gattungsproblematik immer stärker thematisiert, so beispielsweise bei Lydia Haustein und Yvonne Spielmann.³⁵ Die 2000er-Jahre sind geprägt vom Beginn des Internetzeitalters, das auch für die Medienkunst von Bedeutung ist.³⁶ Durch die neuen digitalen Möglichkeiten verändern sich die Kunstwerke, und die Forschung muss sich neuer Fragestellungen annehmen.

Mit *www.medienkunstnetz.de* hat auch die Forschung eine neue Publikationsplattform für sich entdeckt. Dabei handelt es sich um ein Projekt mit finanzieller Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn, im Auftrag des Goethe-Instituts und des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Dieter Daniels, Rudolf Frieling, Heike Helfert und Inke Arns behandeln auf dieser Internetseite die unterschiedlichsten Aspekte von Medienkunst in Kombination mit Kurzbeschreibungen einer Vielzahl von Kunstwerken und Kurzbiographien der Künstler. Die Texte zur Medienkunst der 1960er- bis 1990er-Jahre sind in drei Publikationen des *Zentrums für*

³⁴ Siehe dazu: Perucchi-Petri, Ursula (Hrsg.): *Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthhauses Zürich.* Ostfildern-Ruit: Cantz 1996. Herzogenrath, Wulf/Decker, Edith (Hrsg.): *Video-Skulptur. retrospektiv und aktuell 1963-1989.* Köln: Dumont 1989. Dinkla, Sönke: *Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute.* Karlsruhe: Cantz 1997. *Der elektronische Raum. 15 Positionen zur Medienkunst.* Hrsg. von Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn. Ostfildern: Cantz 1998. Schäfer, Matthias: *Mediennutzung und Zeitfaktor in der Aktionskunst.* In: *Texte zur Kunst*, Dezember 2001, Jahrgang 11, Heft 44, S. 106-116. Welsh, Jeremy: *Synthesen Konstruktion. Video und das „Sampled Image“.* In: *Texte zur Kunst*, Dezember 2001, Jahrgang 11, Heft 44, S. 152-162.

³⁵ Adelman, Ralf u.a. (Hrsg.): *Video als mediales Phänomen.* Weimar: VDG 2002. Reck, Hans Ulrich: *Mythos Medienkunst.* Köln: Walther König 2002. Haustein, Lydia. *Videokunst.* München: Verlag C.H.Beck 2003. Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

³⁶ Frohne, Ursula/Schieren, Mona/Guiton, Jean-Francois (Hrsg.): *„Present Continuous Past(s)“.* Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination. Wien/New York: Springer 2005. Tribe, Mark/Jana, Rene, Grosenick, Uta (Hrsg.): *New Media Art.* Köln: Taschen 2006. Martin, Sylvia/Grosenick, Uta (Hrsg.): *Video Art.* Köln: Taschen 2006. Lischka, Gerhard Johann (Hrsg.): *ZappingZone.* Bern/Zürich: Benteli Verlag 2007. Douglas, Stan/Eamon, Christopher (Hrsg.): *Art of Projection.* Ostfildern: Hatje Cantz 2009. Gockel, Cornelia/Witzgall, Susanne (Hrsg.): *Medienrelationen von Film und Videokunst bis Internet.* München: kopaed 2011. Kramp, Leif: *Gedächtnismaschine Fernsehen: Band 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung.* Berlin: Walter de Gruyter 2011.

Kunst- und Medientechnologie Karlsruhe erschienen.³⁷ Diese Untersuchungen sprechen viele Aspekte der Medienkunst und ihrer gesellschaftlichen Verflechtungen an, die auch für die Untersuchung der Fernsehkunst von Bedeutung sein werden. Besonders wird hier der gesamt-gesellschaftliche Kontext unter Berücksichtigung der einzelnen medialen Dispositive analysiert.

Nachdem das Verhältnis von Kunst und Fernsehen hauptsächlich von Seiten der Kunstwissenschaft betrachtet wurde und deswegen meist als singuläres Kunstwerk ohne Berücksichtigung des Mediums Fernsehen als eigenes Dispositiv behandelt wurde, begann Ende der 1990er-Jahre auch die Fernsehwissenschaft sich mit dem Thema zu beschäftigen. Dieter Daniels verfasst die Arbeit „Kunst als Sendung“, mit der das Medium Fernsehen als kunstproduzierendes Medium in den Fokus gerückt wurde. Einzelne Publikationen sprechen nun auch von Fernsehkunst, doch bleiben die Grenzen zur Medien- und Videokunst sowie zur bildenden Kunst fließend. Malerei, Skulptur und Installationen, die das Fernsehen zum Thema haben oder mit dem Objekt Fernsehen und Versatzstücken aus Fernsehsendungen arbeiten, werden gleichgesetzt mit eigenständigen Produktionen. Die erste umfangreiche Auseinandersetzung mit diesem Thema stammt aus dem Jahr 1997. Es handelt sich um einen Ausstellungskatalog zum Fernsehen in den Bildenden Künsten seit 1879.³⁸ In einigen Essays wird der Umgang der Künstler mit dem Medium Fernsehen als Produktionsmedium thematisiert, doch bleiben auch hier die Definitionen und Begrifflichkeiten unsauber. Der Katalogteil bietet einen umfangreichen Überblick über Kunstwerke, die sich in jeder erdenklichen Form mit dem Fernsehen beschäftigen, sowohl als Sujet, als Material oder als Sendemedium. Der spezifische Charakter einer eigenständigen Fernsehkunst wird jedoch nicht hinterfragt. Interessant ist allerdings, dass es sich bei der ersten medienwissenschaftlichen Publikation zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen um einen Ausstellungskatalog handelt. So sind es denn auch in den 2000er-Jahren vor

³⁷ Frieling, Rudolf/ Daniels, Dieter (Hrsg.): Medien Kunst Aktion – Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien/New York: Springer 1997. Frieling, Rudolf/ Daniels, Dieter (Hrsg.): Medien Kunst Interaktion – Die 80er und 90er Jahre. Wien/New York: Springer 2000. Dieter Daniels – Vom Ready-Made zum Cyberspace – Kunst/Medien Interferenzen. Ostfildern: Cantz 2003.

³⁸ Herzogenrath, Wulf/Gaethgens, Thomas W./Thomas, Sven/Hoenisch, Peter (Hrsg.) TVKultur. Fernsehen in der Bildenden Kunst seit 1879. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997.

allem Kunstausstellungen, die sich des Themas „Kunst und Fernsehen“ annehmen.³⁹ Alle Ausstellungen und auch die dazugehörigen Publikationen stellen eine große Bandbreite an Kunstwerken und Künstlern vor. Einige Arbeiten deuten die spezifischen Merkmale einer Fernsehkunst auch an und reflektieren die Unterschiede zu Video, Installation, Skulptur und Multimedia. Jedoch wird weitgehend die Position vertreten, dass eine eigenständige Fernsehkunst – der Begriff wird dabei allerdings nicht verwendet – nicht existiere beziehungsweise gescheitert sei. Diese Meinung vertritt sogar noch Julia Wehling im Jahr 2010: „Die Untersuchung gelang zur der Schlussfolgerung, dass sich Kunst im institutionell geleiteten, konventionellen Fernsehen nicht durchsetzen konnte. Selbst interaktive künstlerische Ansätze vermochten es keineswegs, die gängigen Strukturen der Rundfunkanstalten aufzulösen. Zudem stellte sich heraus, dass sich die vereinzelt Auseinandersetzungen mit Kunst fast ausschließlich durch Berichterstattung ereignen, die Werke selbst kommen überaus selten zu Wort.“⁴⁰

Doch gerade in den letzten Jahren lässt sich eine Veränderung in der Bewertung von Fernsehkunst erkennen. Die Künstlerin und Fernsehredakteurin beim *ORF*, Judith Revers hat in ihrer Dissertation zum Thema Fernsehkunst das Verhältnis von Kunst und Fernsehen beziehungsweise die Zusammenarbeit von zeitgenössischen Künstlern und den Fernsehanstalten untersucht.⁴¹ Anhand ihrer Analyse der experimentellen Laboren des Public Broadcasting in den USA stellt Revers dar, wie sich in den 1960er- und 1970er- Jahren eine Kunstform entwickelte, die man laut Revers „als Fernsehkunst bezeichnen“⁴² könnte, die „sich jedoch nicht dauerhaft im Medium zu etablieren

³⁹ Meckert, Gabriele/Matt, Gerald/Decter, Joshua (Hrsg.): *Televisions. Kunst sieht fern*. [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien 18.10.2001-06.1.2002]. Wien: Kunsthalle 2001. Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum*. [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf 14.12.2003-14.3.2004]. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH 2003. Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute*. [Katalog zur Ausstellung im ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 25.3.2006-21.5.2006]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006. Blase, Christoph/Weibel, Peter (Hrsg.): *Record Again! 40 Jahre videokunst.de Teil 2. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006*. Michalka, Matthias (Hrsg.): *Changing Channels*. [Katalog zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien 5.3.2010-6.6.2010]. Köln: Walther König 2010. Daniels, Dieter/Berg, Stephan: *Tele-Gen. Kunst und Fernsehen* [Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bonn 1.10.2015-17.01.2016]. München: Hirmer 2015.

⁴⁰ Wehling, Julia: *Das elektronische Fenster zur Welt im Licht der Kunst. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen. Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag. Reihe: Medienwissenschaft, Band 13*. Marburg: Tectum 2010.

⁴¹ Revers, Judith: *Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform*. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2014.

⁴² Abstract zu Judith Revers: *Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform*. Quelle: https://www.akbild.ac.at/Portal/kunst-forschung/doktoratszentrum/dissertationen-und-phd-projekte/dissertationen-und-phd-projekte/fernsehkunst.-der-zeitgenoessischen-kunst-eine-fernsehform?set_language=de&cl=de (Stand 5.1.2017)

vermochte“⁴³. Revers entwickelt in ihrer Arbeit Konzepte, um neue Kooperationen zwischen zeitgenössischen Künstlern und dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Österreich zu ermöglichen. Für Revers stehen vor allem die „Artist in residence“-Programme des Public Broadcasting in den USA im Vordergrund ihrer Untersuchung. Diese spiegeln jedoch kaum die Fernsehkunst des bundesrepublikanischen Fernsehens seit den 1960er-Jahren wieder. Revers erkennt jedoch an, dass der Begriff „Fernsehkunst“, wie ich ihn in einem Aufsatz im Rahmen des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums in Zürich vorgeschlagen habe⁴⁴, angemessen sei. Als jüngste Publikation zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen erschien 2016 der Forschungsband zum Studientag „Kunst (im) Fernsehen: Akteure, Formate und Rahmungen von Fernsehperformances“ des Studientags im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin. Er wurde veranstaltet vom Teilprojekt A7 „Immanente Entgrenzung in Kunstpraxis und Kunsterfahrung der Gegenwart“. Der Studientag stellte erstmals offen die Frage nach der Existenz einer „Fernsehkunst“. Die Teilnehmer kamen jedoch immer wieder zum Schluss, dass alle bisherigen Versuche gescheitert seien.⁴⁵

Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum geht die englischsprachige Forschungsliteratur schon deutlich früher auf eine eigenständige Fernsehkunst ein. Dies hängt wohl mit den Unterschieden zwischen dem US-amerikanischen und dem bundesdeutschen Fernsehsystem zusammen. Zudem gab es in den USA schon früh, wie Judith Revers eindrucksvoll darstellt, eine enge Zusammenarbeit der Kunsthochschulen mit dem Fernsehen. Zusätzlich haben sich früh die großen Museen für zeitgenössische Kunst mit dem Thema auseinandergesetzt. Da diese, sich meist mit der US-amerikanischen Kunst beschäftigenden Untersuchungen jedoch für die hier vorliegende Arbeit kaum von Bedeutung sind, sollen diese hier nicht weiter vertieft werden. Außerdem existiert in den USA und in der dortigen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen eine weniger kritische Haltung als im deutschsprachigen Kontext. So sind der Umgang mit dem Fernsehen und die Grenzen zwischen „high“ und „low“ in den USA lockerer. In Deutschland hat man sich zwar früh dafür gerühmt, dass hier mit Nam June Paik und

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Henschel, Dorothee: Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff. In: Klung, Katharina/Trenka, Susia/Tuch, Geesa (Hrsg.): Film- und Fernsehsehen. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren 2013, S. 336-346.

⁴⁵ Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): Kunst/Fernsehen. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016.

Wolf Vostell die Videokunst erfunden wurde, während mit der Fernsehkunst der kritische Umgang mit dem Medium Fernsehen in Verbindung gebracht wurde. Das Fernsehen wurde gleichgesetzt mit Information und Unterhaltung und als Gegenmodell zur anspruchsvollen Hochkultur definiert. Den Künstlern wurde unterstellt, dass sie die Videokunst nutzten, um das Fernsehen in seinen verkrusteten Strukturen kritisch zu hinterfragen. Die Entwicklung einer eigenständigen Fernsehkunst und die andauernde Existenz von Fernsehkunst, abgesehen von Fernsehspiel und anderen Formen, wurden bisher weitgehend ausgeblendet. Zudem scheint das Fernsehen im aktuellen Diskurs abgelöst worden zu sein von Fragestellungen zu Internet und Computer. Die aktuelle zeitgenössische Fernsehkunst scheint daher in der gegenwärtigen Forschung kaum eine Rolle zu spielen.

2.2 Untersuchungsgegenstand

Lydia Haustein versucht in ihrer Arbeit den Begriff „Videokunst“ zu definieren und macht dabei deutlich, wie wenig eindeutig die Begrifflichkeit hier ist. Sie stellt fest, dass die Videokunst eine „äußerst bewegliche Kunstform im engen Beziehungsgeflecht von Wissenschaft, Technologie und Kunst“⁴⁶ sei. Videokunst hat das Problem, dass Video an sich eine Technologie ist, die sich zudem ständig ändert und weiterentwickelt. Video hat im Gegensatz zum Fernsehen kein definiertes festes Dispositiv, sodass eine Abgrenzung zu anderen Gattungen sehr schwierig ist. Die Fernsehkunst hingegen, die in dieser Arbeit Untersuchungsgegenstand sein soll, ist durch ein spezifisches Mediendispositiv definiert. Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind Fernseh-kunstwerke, die eindeutig dem Dispositiv Fernsehen zuzuordnen sind. Grundlage wird die Analyse dieser Fernseh-kunstwerke sein, die alle im bundesrepublikanischen Fernsehen gesendet und/oder explizit für dieses entstanden sind. Internationale Projekte, wie Arbeiten aus den USA oder Großbritannien, den Niederlanden oder Frankreich, sollen nur als Vergleiche herangezogen werden, denn als Grundthese gilt, dass die spezifischen technischen, ästhetischen, aber auch die politischen und sozialen Grundbedingungen des jeweiligen Fernsehsystems ausschlaggebend für das Entstehen und die Entwicklung einer nationalen Fernseh-kunst sind.

Die Auswahl der Beispiele ist dabei exemplarisch und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Beispiele stammen aus dem Zeitraum von ca. 1960 bis 2016. Dadurch wird deutlich, dass die Fernseh-kunst kein zeitlich begrenztes Phänomen ist, sondern in allen Entwicklungsphasen des Fernsehens eine Rolle spielte. Daran lassen sich Veränderungen in der Fernseh-kunst, aber auch Veränderungen des Fernsehens und die daraus entstehenden Wechselwirkungen aufzeigen. Als zusätzliche Quellen wird die Berichterstattung über die Kunstwerke im Rahmen der Inhaltsanalyse herangezogen.

Die Kunstwerke wurden von den Künstlern speziell für das Fernsehen entwickelt und fanden dort ihren Aufführungskontext. Zum Untersuchungsgegenstand zählen keine Sendungen über Kunst und über Künstler, also keine Kunstberichterstattung, in der natürlich auch Ausschnitte aus Kunstwerken gezeigt werden. Ebenso werden keine

⁴⁶ Haustein, Lydia: Videokunst. München: Verlag C.H. Beck 2003, S. 8.

Werke behandelt, die für den Museums- oder Galerieraum produziert wurden. Dabei handelt es sich oft um Arbeiten, die mit Ausschnitten aus dem realen Fernsehprogramm arbeiten. Hier muss die Grenze deutlich zwischen Video und Fernsehen gezogen werden. Für die Inhaltsanalyse wurden hauptsächlich Arbeiten ausgewählt, die das Fernsehen und dessen Verhältnis zu Kunst und Gesellschaft zum Thema haben. Dadurch lässt sich der Diskurs über das künstlerische Potential des Fernsehens anhand der gewählten Beispiele darstellen. Die Auswahl lag nahe, da die meisten Fernsehkunstwerke eine Meta-Diskussion über das Fernsehen beinhalten.

Der Materialkorpus wurde aus folgenden Gründen gewählt. Zunächst war es notwendig, die Materialmenge zu begrenzen und das zu untersuchende Material in einen überschaubaren Kontext zu setzen. Deswegen erfolgte eine Begrenzung auf den bundesrepublikanischen Raum, da sich die Fernsehsysteme in ihren Funktionsweisen international deutlich voneinander unterscheiden und die Einbeziehung des Dispositivs Fernsehen in die Analyse eine große Rolle spielt. Eine Ausweitung des Materials auf internationale Kunstwerke hätte eine Vergleichbarkeit unmöglich gemacht.

2.3 Methodisches Umfeld und Vorgehensweise

Die Analyse des Verhältnisses von Kunst und Fernsehen basiert auf mehreren Theorien und Analyseverfahren. Wie bereits in der Darstellung des Forschungsstandes gezeigt werden konnte, spielt das Dispositiv und die Theorie basierend auf Baudry's Apparaturtheorie und Michel Foucaults *Dispositive der Macht*⁴⁷ eine grundlegende Rolle für die Analyse und Neubewertung des Verhältnisses von Kunst und Fernsehen im öffentlichen und künstlerischen Diskurs. Der Begriff des Dispositivs geht auf das französische Wort *dispositif* (Vorkehrung, Einrichtung oder Anordnung) zurück. Michel Foucault formulierte im Rahmen der Diskursanalyse die These, dass jede Kommunikation dem Zweck diene, die gesellschaftlichen Machtverhältnisse zu stabilisieren. Die Dispositive müssen im Kontext der alltäglichen Diskurs-Praktiken gesehen werden, die die einzelnen Gegenstände des Diskurses ordnet und bewertet. Diese Ordnung hat Auswirkungen auf die emotionale und kognitive Wahrnehmung jedes Einzelnen. Denn Diskurse sind Systeme aus Zeichen und Interpretanten-Repertoires, die durch Generierungs- und Benutzungsregeln eine kulturelle Formation ausmachen und definieren. Durch den Diskurs werden in gesellschaftlichen Gruppen und Zusammenhängen „Wahrheiten“ aufgestellt, die unter den gegebenen Umständen gelten, sich durch Veränderungen in Gesellschaft, Zeit und Umfeld jedoch ändern können. Diskurse sind die Art und Weise, durch die sich eine Subkultur äußert und durch die eine Basis für ein gemeinschaftliches Zusammenleben geschaffen wird.

Für den Begriff Diskurs können vier verschiedene Bedeutungen zusammengefasst werden: Erstens kommt der Begriff aus dem Bereich der Linguistik, in dem eine zusammenhängende Rede als Diskurs bezeichnet wird. Auf dem Feld der Philosophie, speziell bei Habermas als Vertreter der Frankfurter Schule, ist ein Diskurs ein bestimmter Kommunikationstyp, mit dem sich Personen über ein bestimmtes Problem und über Normen und Werte verständigen. Der dritte Bereich ist die Erzähltheorie, die die formalen Aspekte von Erzählungen als Diskurs bezeichnet. Der für meine Fragestellung relevante Bereich ist der Begriff Diskurs im Umfeld interdisziplinärer Forschung in den Gebieten der Philosophie, Soziologie, Psychologie, Geschichte, Literatur- und Medienwissenschaft sowie auf dem Feld der Kunstgeschichte. Diskurse

⁴⁷ Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978.

sind in diesem interdisziplinären Feld „Systeme des Denkens und Argumentierens“⁴⁸ über einen gemeinsamen Redegegenstand, aber immer im Kontext und in Relation zu anderen Diskursen. Diese beeinflussen sich gegenseitig und sind nicht getrennt voneinander zu betrachten.

Für Foucault und dessen Generation geht es bei der Diskursanalyse hauptsächlich um die „Analyse der formalen Bedingungen der Entstehung von Sinn.“⁴⁹ Der Sinn bzw. die Bedeutung spielen dabei eine untergeordnete Rolle. Vielmehr geht es um die Produktion von Ordnungen, Wahrheiten und Macht. Die Berücksichtigung des sozialen Umfeldes und des Ereignisses spielt dabei eine entscheidende Rolle. Der Diskurs wird bei Foucault zu einer Folge von Ereignissen. Diese Folge von Ereignissen bildet ein „sich allmählich aufbauendes System“⁵⁰, in dem Bedeutungen, Wahrheiten und Kultur entstehen.

Für die Analyse des Verhältnisses von Kunst und Fernsehen spielt zum einen der gesellschaftliche Diskurs eine entscheidende Rolle, zum anderen aber auch der künstlerische Diskurs. Der künstlerische Diskurs ist einerseits Teil des gesellschaftlichen Diskurses, andererseits kann er auch eigene Wahrheiten produzieren. So muss festgehalten werden, dass gesellschaftlicher und künstlerischer Diskurs zusammengehören, jedoch nicht immer übereinstimmend sind, sich aber auch gegenseitig beeinflussen können. Der künstlerische Diskurs kann auch das genaue Gegenteil des gesellschaftlichen Diskurses darstellen. Künstler beziehen sich auf den gesellschaftlichen Diskurs und entwickeln eine künstlerische Position zu diesem Problem; der gesellschaftliche Diskurs greift diese Positionen dann wieder auf und verändert sich oder integriert die künstlerischen Positionen in den eigenen Diskurs.

Aus diesen Hintergründen lassen sich zwei Thesen für die Untersuchung des Diskurses zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen ableiten: Erstens steht der künstlerische Diskurs überwiegend im Gegensatz zur gesellschaftlichen Bewertung des Mediums Fernsehen. Er ist dabei in der Lage, den gesellschaftlichen Diskurs zu verändern. Der gesellschaftliche Diskurs ist dabei eher Inspirationsquelle für die Künstler und bietet

⁴⁸ Titzmann, Michael: Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 292 – 438.

⁴⁹ Foucault, Michel: Dits et Écrits. Schriften Band I 1954 – 1969, Nr. 50, „Wer sind Sie, Professor Foucault?“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 771.

⁵⁰ Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik: Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. München: Hanser 1973, S. 15.

ihnen eine zu kritisierende „Wahrheit“. Zweitens prägt der gesellschaftliche Diskurs die künstlerischen Aktivitäten im Bereich des Fernsehens. Die dadurch kreierte „Wahrheit“ wird von den Künstlern als gegeben akzeptiert und in Arbeiten über das Fernsehen integriert.

Neben dem Diskurs scheint die Dispositivtheorie in ihrer heutigen, im Gegensatz zum komplexen Entwurf Foucaults stark reduzierten Fassung eine vielversprechende Untersuchungsmethode, um das Verhältnis von Kunst und Fernsehen darzustellen. Der Dispositivbegriff beschreibt die topische und technische Anordnung von Apparat und Leinwand im Kino beziehungsweise von Film und Zuschauer. Im Fall des Kinos lässt sich diese Anordnung mit der Höhle in Platons Gleichnis vergleichen. Der Dispositivbegriff lässt sich, wie bei Knut Hickethier⁵¹, auch auf andere Medien übertragen. So unterscheidet sich das Fernsehdispositiv deutlich vom Kinodispositiv. Und nicht nur die Anordnung des Mediums zum Zuschauer gehört zum Dispositiv, auch das Rezeptionsverhalten wird mit einbezogen. Da das Dispositiv durch die technologischen und technischen Veränderungen einer ständigen Diversifizierung unterliegen, erhält die Dispositivtheorie in Bezug auf die Untersuchung verschiedener Phasen in der Entwicklung der Fernsehkunst eine große Bedeutung.

Ein weiteres Modell, nämlich das der „Ästhetik des Fernsehens“, soll für die Frage nach dem künstlerischen Potential des Mediums Fernsehen herangezogen werden. Im englischsprachigen Raum wird in den Fernsehwissenschaften bereits die Ästhetik des Fernsehens im Sinne von „Wahrnehmung von Ästhetik durch das Fernsehen und Aussehen des Fernsehens“ in den Blick genommen. Dabei spielen Aspekte wie die Zeit-Struktur, der Live-Charakter sowie Bedeutungs- und Stilexzesse eine große Rolle. Im deutschsprachigen Raum stellt dieser Aspekt jedoch bislang nur einen Randbereich dar. Roger Odin befasst sich mit der Entwicklung eines semi-pragmatischen Ansatzes, der den ästhetischen und Kunst-Modus von Film und Fernsehen untersuchen soll.⁵² Odin sieht das Ziel der semi-pragmatischen Theorie darin, zu zeigen, dass ein Text nie nur von Sender zu Empfänger übertragen wird, sondern dass „die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist: der eine spielt sich im Raum der Herstellung ab, der andere in

⁵¹ Hickethier, Knut: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: montage/av, Jg. 4/1/1995, S. 63-83.

⁵² Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: montag/av, Jg. 11/2/2002, S. 42-57.

dem der Lektüre.“⁵³ Die Semio-Pragmatik nutzt verschiedene Modi, um die Kommunikationsprozesse zu beschreiben. Der ästhetische Modus beschreibt dabei die Suche nach Werten, wobei der Leser den Gegenstand als solches sieht, ohne an den Enunziator oder den Enunziator der Produktion zu denken. Die Affektproduktion im ästhetischen Modus funktioniert ohne den Kontext der Produktion. Von weitaus größere Bedeutung ist jedoch das Subjekt mit seinem eigenen Erfahrungshorizont.⁵⁴ Der Kunst-Modus hingegen ist durch einen festgelegten Prozess gekennzeichnet: „Der unabdingbare Prozess ist, dass der reale Enunziator der Produktion als der Institution Kunst zugehörig konstruiert wird. [...] In der Perspektive, die ich hier vorschlage, ist es der Status des Enunziators, der über den Zugang (oder nicht) zum Raum der Kunst bestimmt, ein Enunziator, der übrigens verschiedene Gesichter annehmen kann: das eines Individuums (Manet, Duchamp), einer Gruppe (die Impressionisten), einer Form (die Literatur), und sogar, wie man noch sehen wird, eines Mediums (Film). Die Institutionelle Einordnung genügt, um einer beliebigen Produktion, selbst einem beliebigen Gegenstand (vgl. Ready Mades), den Zugang zum Raum der Kunst zu öffnen, und damit könnte man es durchaus schon bewenden lassen. Doch erst wenn dieser Prozess von anderen fortgesetzt wird, kann man wirklich von Kunst-Lektüre sprechen: Das Erkennen der Institution ist keine Lektüre, es ist lediglich eine Zuweisung zum Raum der Kunst. Die Kunst-Lektüre beginnt damit, dass ein Objekt und ein Name in Verbindung gebracht werden: Der Name des Enunziators wird dem Raum der Kunst zugeordnet, der für dessen Status als Künstler bürgt.“⁵⁵ Diesen beiden Modi versucht Odin Film und Fernsehen zuzuordnen und erwähnt immer wieder, dass sich geweigert werde, „das Fernsehen dem Raum der Kunst zuzuordnen.“⁵⁶ Diese Ansicht müsse jedoch überdacht werden. Und so sieht er als Bedingung für die Aufnahme des Fernsehens in den Raum der Kunst die Identifizierung der Fernseh-Autoren, die er als die Erfinder der unterschiedlichen Dispositive beschreibt.⁵⁷ Darin sieht Odin jedoch nicht das grundlegende Problem, sondern viel eher darin, dass es keine „Gruppe (von Sendereignern, Kritikern, Politikern) [gebe, die] ihr Interesse darin setzt (und auf ihre Kosten kommt), wenn sie den institutionellen Status des Fernsehens verändert, die Dinge in die Hand nimmt (wie es bei der Fotografie getan worden ist) und etwa

⁵³ Ebd. S. 42.

⁵⁴ Ebd. S. 45ff.

⁵⁵ Ebd. S. 48.

⁵⁶ Ebd. S. 50.

⁵⁷ Ebd.

Zeitschriften gründet, die die Kunst-Lektüre verbreiten, Kassetten oder DVDs der bedeutendsten Sendungen mit dem Label „Kunst“ herausgibt, Festivals organisiert, die sich vernehmlich zum Raum der Kunst zählen (und nicht nur Märkte wollen) etc. Doch das wird nicht getan, und zwar, weil es weniger „rentabel“ erscheint), dem Fernsehen einen Kunststatus zuzuweisen statt des allgemeinen, den es derzeit hat.“⁵⁸ Und so resümiert Odin, dass das Fernsehen zwar zurzeit nicht den Kunst-Modus erfülle, jedoch den ästhetischen Modus bediene. Und so schreibt er: „Ohne aus dem Fernsehen eine Kunst zu machen, zeigt diese Auffassung [das Fernsehen rufe zur Erkundung des eigenen Lebens auf und rege zur ästhetischen Lektüre an], dass das Fernsehen als Katalysator funktionieren kann, der es dem ästhetischen Modus ermöglicht, sich zu entwickeln.“⁵⁹ Den eigentlichen Grund für die fehlende Beziehung des Fernsehens zur Kunst sieht Odin in einer „ökonomisch-kommunikativen Entscheidung“⁶⁰ und nicht „im „Wesen“ der Sache“⁶¹. In dieser Arbeit soll nun versucht werden, die semio-pragmatische Analyse auch auf das Fernsehen anzuwenden und zu untersuchen, ob die fehlende Verbindung zwischen Fernsehen und Kunst nicht eine reine Zuschreibung ist.

Zunächst wird dargestellt, wie und wann die Künstler das Fernsehen für sich entdeckten und wie der erweiterte Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts dazu beigetragen hat. Das Verhältnis von Kunst und Fernsehen wird dabei aus zwei Blickwinkeln betrachtet: Zunächst aus Sicht der Medien, die eine Aufwertung des Fernsehens durch die Kunst sehen, jedoch auch immer an die Quote und den Ruf eines Massenmediums gebunden sind. Davon zu unterscheiden ist die Sicht von Seiten der „Kunst“, die sich wiederum in unterschiedliche Gruppen aufteilen lässt. Es handelt sich dabei um die Künstler und Museen, die Kunstwissenschaft, die Kritiker und Kulturphilosophen. Sie sehen das Fernsehen einerseits als neue Möglichkeit des „Ausstellens“ und des „Präsentierens“, andererseits als Massenkommunikationsmittel mit all seinen Vor- und Nachteilen. Die Fernsehkunst lebt vom „Diskurs der Akteure“. Zunächst ist es die Auseinandersetzung der Künstler mit dem Medium Fernsehen und dessen künstlerischem Potential, ferner die Rezeption in der Kunstberichterstattung des Fernsehens sowie die Verwischung der

⁵⁸ Ebd. S. 50f.

⁵⁹ Ebd. S. 55.

⁶⁰ Ebd. S. 56.

⁶¹ Ebd.

Grenze zwischen Kunstwerk und Kunstberichterstattung im Fernsehen.⁶² Schließlich prägen die Rezeption und Bewertung der Werke im Rahmen der Kunst- und Medienkritik den Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen, der im Wissenschaftsdiskurs zum Thema Kunst und Fernsehen sowohl im kunsthistorischen als auch im medienwissenschaftlichen und soziologischen Bereich aufgegriffen und weitergeführt wird.

In der vorliegenden Arbeit werden die einzelnen Untersuchungsgegenstände nicht monographisch betrachtet. Die Fernsehkunstwerke beinhalten fast alle eine Metaebene, auf der über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen, über Kunst oder nur über das Fernsehen reflektiert wird. Nur wenige dieser Projekte sind in ihrer Konzeption vergleichbar mit traditionellen Kunstwerken, die auch als isoliert betrachtetes Kunstobjekt hinsichtlich ihrer Ästhetik rezipiert werden können. Die Fernsehkunst hingegen entfaltet ihre Bedeutung meist erst in einer den künstlerischen und gesellschaftlichen Diskurs einbeziehenden Betrachtung. Und so wird nach einer typologischen Kategorisierung der einzelnen Fernsehkunstwerke, die unter anderem versucht, eine Entwicklung der Fernsehkunst von den 1960er-Jahren bis heute aufzuzeigen, eine inhaltliche Analyse der Werke stattfinden. Die Inhaltsanalyse soll verdeutlichen, dass die Fernsehkunst meist selbstreferenziell wirkt und somit den künstlerischen und öffentlichen Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen maßgeblich mitbestimmt.

In der folgenden Analyse sollen der öffentliche Diskurs und der wissenschaftliche Diskurs ins Verhältnis zueinander gesetzt und analysiert werden. Ziel ist es, die gegenseitige Beeinflussung der Diskurse darzustellen und zu einer Neubewertung des Verhältnisses von Kunst und Fernsehen und der Existenz der eigenständigen **Fernsehkunst** zu kommen, die deutlich von der **Kunst im Fernsehen** zu unterscheiden ist.

⁶² Vgl. dazu die Aspekte Sendungen zur documenta 6 oder Richard Kriesches Aktionen im ZDF.

2.4 Fragestellung

Die Arbeit mit dem Titel „ Fernsehkunst – das Verhältnis von Kunst und Fernsehen im künstlerischen und öffentlichen Diskurs. Eine typologische und inhaltliche Untersuchung von Fernsehkunstwerken im deutschsprachigen Raum von den 1960er-Jahren bis heute“ soll weder neue Konzepte für Kunst im Fernsehen entwickeln noch bewerten, ob das Fernsehen jemals Kunst produziert hat oder in Zukunft produzieren wird.

Die Arbeit soll vielmehr zeigen, welches Potential im Fernsehen gesehen wurde und wie dieses von Künstlern, Fernsehverantwortlichen und Fernsehproduzenten umgesetzt wurde; es soll dargestellt werden, welche Wege zur Nutzung des künstlerischen Potentials des Fernsehens eingeschlagen wurden. Hierbei wird die Frage „Was ist Kunst?“ keine Rolle spielen, da gerade in der modernen und zeitgenössischen Kunst auf diese Frage wohl kaum eine befriedigende Antwort gefunden werden kann. Der Bereich der Konzeptkunst, aus dem ein Großteil der Künstler stammt, die sich schon früh mit dem Fernsehen als künstlerischem Medium beschäftigt haben, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass bereits die Definition eines Objektes oder einer Kunst-Aktion ausreicht, diese zum Kunstwerk werden zu lassen. Die handwerkliche oder ästhetische Qualität spielt hierbei für die Kunstwerdung keine Rolle mehr. Nach diesem Prinzip sollen im Folgenden auch Sendungen aus dem deutschen Fernsehen, die sowohl durch Künstler, als auch durch die Sendeanstalten selbst zur Kunst deklariert wurden, untersucht werden. Hiermit soll eine Typologie unterschiedlicher Sendeformen und Formate aufgestellt werden.

Im zweiten Teil der Analyse werden anhand ausgewählter Projekte Themenkomplexe erarbeitet, die den Künstlern als wichtige, mit dem Medium Fernsehen beschreibbare Sujets erschienen. Da die Themen im Laufe der Entwicklung der Fernsehkunst immer wieder auftauchen, ist in diesem Teil der Arbeit zu untersuchen, wie sich die Auffassung der Künstler, aber auch der öffentlichen Meinung dazu verändert oder gleich geblieben ist.

In einem dritten Schritt wird gezeigt, wie sich der Anspruch an ein künstlerisches Fernsehprogramm verändert, welche Formate verschwinden oder in das normale Fernsehprogramm eingehen und ihren Kunstcharakter verlieren. Es soll auch untersucht werden, warum manche Formate schnell wieder aufgegeben wurden und

warum sie in regelmäßigen Abständen immer wieder im Fernsehprogramm als künstlerische Versuche auftauchen.

Nun wird das Fernsehen mit seinem künstlerischen Potential nicht nur als Gestaltungsmedium und Ort von Fernsehkunst gesehen, sondern es nimmt auch Einfluss auf die Kunstproduktion im regulären, sogenannten Kunstbetrieb. So beschäftigten sich viele bildenden Künstler und die Medienkünstler mit dem Medium Fernsehen. Von Interesse ist sowohl das Fernsehgerät, als auch das Programm, die Wirkung auf das Publikum und der Einfluss des Mediums auf die gesellschaftliche Entwicklung.

Ein weiterer wichtiger Aspekt scheint mir die Bedeutung des Mediums Fernsehen für die Museums- und Ausstellungspräsentation zu sein. Die Bedeutung des Fernsehens für den modernen Kunstbetrieb ist nicht mehr wegzudenken. Kunst wird immer mehr zur Inszenierung und zum Ereignis, bei der die Medien im Allgemeinen und das Fernsehen im Speziellen eine entscheidende Rolle spielen. So kann es einerseits als bloßes Informationsmedium gesehen werden, andererseits jedoch Teil der Inszenierung von Kunst und Künstlern werden.

Diese Aspekte sollen u. a. im Folgenden untersucht werden, ohne die Fragen beantworten zu können: „Kann Fernsehen Kunst sein?“ und „Was ist Kunst?“. Allerdings soll mit dieser Arbeit eine Einordnung vieler Projekte in ihren ursprünglichen Entstehungskontext vorgenommen werden, denn viele Projekte werden heute ohne zu zögern als Videokunst bezeichnet und somit zur Kunst geadelt, auch wenn sie ursprünglich als Fernsehkunst entstanden sind. Für viele der Projekte spielt das Medium Video nur als Speichermedium eine Rolle, ist aber für die Aussage und das Funktionieren des Projektes nicht relevant. Das Medium Fernsehen hingegen ist mit seinen technischen, organisatorischen und programmgestalterischen Formen sowie seinen gesellschaftlichen Auswirkungen und Funktionen in den meisten der zu untersuchenden Projekte entscheidend für die Aussage und für das Funktionieren des Projektes. Die Einordnung dieser Projekte in den Bereich der Videokunst führt deswegen zu Fehlinterpretationen, die aufgedeckt und durch eine Neubewertung ersetzt werden sollen.

Im Rahmen meiner Magisterarbeit habe ich mich bereits mit dem Thema Kunst und Fernsehen am Beispiel der *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* und ihrer Produktionen beschäftigt. Diese Erkenntnisse sollen in die vorliegende Arbeit integriert werden.

Bereits im Jahr 1968 stellte Gerry Schum Überlegungen an, wie das Massenmedium Fernsehen mit seiner breiten Wirkung in der Öffentlichkeit künstlerisch genutzt werden kann. Sein Ziel war es, die zeitgenössische Kunst in ihrer Rezeption stärker zu demokratisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Schum hatte die Idee, nicht mehr Dokumentationen über Kunstrichtungen und Künstler darzubieten, sondern das Massenmedium zur „Galerie“ umzugestalten und dort eigens für das Fernsehen konzipierte und produzierte Kunstwerke „auszustellen“. Zukünftig sollte nicht mehr die Information der Zuschauer über aktuelle Kunsttendenzen im Vordergrund stehen, auch nicht die Unterhaltung. Vielmehr wurde das Fernsehen neu definiert als künstlerisches Medium für ein Massenpublikum. Ein Schlagwort der *Fernsehgalerie* war das Ersetzen des Kunstbesitzes durch die Kunstkommunikation.

Bei der Bearbeitung des Themas stellte sich schnell heraus, dass der *Fernsehgalerie* bisher hauptsächlich eine Betrachtung aus kunsthistorischem Blickwinkel widerfuhr; von der Fernsehwissenschaft wurde sie eher nicht beachtet. Im Rahmen der künstlerischen Entwicklungen der 1960er- und 1970er-Jahre musste die *Fernsehgalerie* als Chance verstanden werden. Auch die Kunstgeschichtsschreibung bewertete das Projekt durchaus positiv. Jedoch wurde nie die Frage nach der fernsehgerechten Umsetzung der *Fernsehgalerie* gestellt, eine Frage, die mir wichtig erschien. Im Rahmen der Analyse bestand der Untersuchungsgegenstand nicht aus den einzelnen, in der Sendung *Fernsehgalerie* vorgeführten künstlerischen Arbeiten, sondern aus den Fernsehsendungen in ihrer Gesamtstruktur, wozu auch die Exposés und Drehbücher, sowie die Vor- und Nachberichterstattung zählen. Zudem wurde die *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* in den Kontext avantgardistischer Kunst- und Medientheorien ferner in den Zusammenhang mit dem Bildungsanspruch des öffentlich-rechtlichen Fernsehens und in das Umfeld zeitgenössischer Kunstströmungen eingeordnet. Die Analyse der *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* hat dabei Folgendes ergeben: Das Fernsehen sollte in Schums Vorstellung zum neuen künstlerischen Medium mit einem Massenpublikum werden. Eine breite Öffentlichkeit zu erreichen wurde dabei zwar durch den Einsatz des Massenmediums ermöglicht, doch nicht in der von Gerry Schum gewählten Form.

Ziel dieser Arbeit ist es, den bislang vernachlässigten Forschungsansatz, einer Analyse des gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurses im Verhältnis von Kunst und Fernsehen nachzugehen. Von besonderem Interesse scheint dabei die wechselseitige

Beeinflussung von gesellschaftlichem und künstlerischem Diskurs zu sein. Die Analyse von Einzelsendungen der letzten fünf Jahrzehnte wird im Vergleich mit der öffentlichen Diskussion über Kunst und Fernsehen Einzelaspekte, wie zum Beispiel Fragen zur veränderten Kunstöffentlichkeit, zum Zuschauerverhalten, zum Dispositiv Fernsehen oder zum deutschen Fernsehsystem, aufzeigen, die sowohl im künstlerischen als auch im gesellschaftlichen Diskurs diskutiert wurden.

2.5 Das Fernsehen und seine gesellschaftliche Bedeutung

Bereits zu Beginn des bundesdeutschen Fernsehprogramms mit der Unterzeichnung des Fernsehvertrags der *ARD* am 27. März 1953 wird von einer neuen Kunstform gesprochen. So schreibt Gerhard Eckert 1953: „Das Fernsehen ist schon heute eine Kunst. Es wird mit Gewissheit die Kunst von morgen sein.“⁶³ Im Fernsehen wurde die Möglichkeit zur „Demokratisierung von Bildung, Kunst und Kultur“ gesehen. Klaus von Bismarck stellt 1970 die Frage nach dem gesellschaftspolitischen Auftrag des Fernsehens und stellt dabei fest, dass alle Programme dieser Epoche, also *ARD*, *ZDF* und die *Dritten Programme*, als gesellschaftsrelevante Programme betrachtet werden müssten.⁶⁴ Das Fernsehprogramm und alles, was dort seinen Niederschlag findet, beruhe auf einer verbindlichen Vorstellung von Gesellschaft, die durch das Grundgesetz und durch die Rundfunkgesetze festgeschrieben sei. Um die Demokratiebewegung voranzutreiben und zu unterstützen sei es notwendig, die „kontinuierliche Information und Analyse in der Gesamtstruktur des Programms“⁶⁵ zu betreiben. Unnötige Harmonisierungsversuche seien einer demokratischen Gesellschaft nicht zuträglich. Gesellschaftspolitik werde dabei so betrieben, dass im Bereich politischer Sendungen an erster Stelle die Pflicht der öffentlich-rechtlichen Sender zur Information erfüllt werde. Diese Information über innen- und außenpolitische Ereignisse könne aber nicht nur über eine Sendung erfolgen, sondern werde ergänzt durch Magazine, Kommentare, Features und Zusammenfassungen. Natürlicherweise überwiege die Berichterstattung über die politische Mitte; aber auch die Minoritäten hätten das Recht auf Berichterstattung.

Ähnlich verhalte es sich mit Fernsehspielen und Unterhaltungssendungen. Auch hier werde dem Zuschauer ein Problembewusstsein für die Gesellschaftspolitik vermittelt, da jedes Fernsehspiel – auch die unpolitischen – „etwas vom gesellschaftlichen Bewusstsein derer widerspiegelt, die es gemacht haben und für die es gemacht worden ist.“⁶⁶ Das Fernsehen und seine Sendungen seien also immer auch Spiegel der

⁶³ Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953, S. 102.

⁶⁴ Von Bismarck, Klaus: Der gesellschaftliche Auftrag des Fernsehens für das Programm (zuerst 1970), S. 431. In: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hrsg.): Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt Verlag 1999, S. 431-435.

⁶⁵ Ebd. S. 433.

⁶⁶ Ebd. S. 434.

Gesellschaft und gleichzeitig Gesellschaftskritik. So resümiert von Bismarck, dass sogar das Sandmännchen-Programm gesellschaftsrelevanten Charakter habe.

In den Richtlinien für das öffentlich-rechtliche Fernsehen wurden fünf Aufgaben der Medien festgehalten: der Informationsauftrag, der Kulturauftrag, der Bildungsauftrag, der Unterhaltungsauftrag und der Integrationsauftrag.⁶⁷ Die Fähigkeit des Fernsehens zum Massenmedium wurde schnell entdeckt, und so sah nicht nur die Politik im Fernsehen ein probates Mittel um ein breites Publikum anzusprechen. Das Medium Fernsehen wurde als neue Bildungseinrichtung für die breite Masse verstanden. So war mit der Aufnahme des Sendebetriebs 1953 Kunst in Form von Kunst- und Kulturfilmen, Fernsehspielen, Theateraufführungen und Dokumentationen von Beginn an integraler Bestandteil des deutschen Fernsehprogramms und gehört bis heute zum Programm- und Bildungsauftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Dieser Bildungs- und Informationsauftrag macht das Fernsehen jedoch nicht nur zum Massenmedium, sondern auch zu einem Leitmedium. Ein Leitmedium schafft öffentliche gesellschaftliche Diskurse zur Weiterentwicklung und zum Bestehen einer Gemeinschaft. Diese durch das Medium geschaffenen gemeinschaftlichen Strukturen beschreiben ein System der Aufmerksamkeit und der Machtstrukturen. Die Auswahl der gesendeten Informationen und die auf die Agenda gesetzten Themen bestimmen die öffentliche Diskussion über bestimmte Themen. Über Gesendetes und von der Masse Rezipiertes wird in der Öffentlichkeit gesprochen. Jedoch wird der Rezipient immer mehr zum modernen „Masseneremit“, der in seinem „Global Village“ in einer durch das Massen- und Leitmedium Fernsehen geschaffenen Gemeinschaft lebt.⁶⁸

Einen Massengeschmack zu bedienen stellte jedoch von Beginn an ein Problem dar, da es nicht den einen Fernsehzuschauer geben kann. Und so schreibt ein Zuschauer 1962 in einem Leserbrief an *TV Hören und Sehen*: „Will meinem Groll gegen das Deutsche Fernsehen auch einmal etwas Luft machen. Die Anregung hat mir hauptsächlich Herr H. M. dazu gegeben. Das Deutsche Fernsehen muß sich einfach dem Willen der zahlenden breiten Masse beugen. Es wird jeden Tag von jedem etwas geändert, nur nichts Vernünftiges oder ganz selten. Machen Sie mal eine Rundfrage bei Arbeitern und

⁶⁷Staatsvertrag für Rundfunk und Telemedien (Rundfunkstaatsvertrag - RStV) vom 31. August 1991, in der Fassung des Neunzehnten Staatsvertrages zur Änderung rundfunkrechtlicher Staatsverträge (Neunzehnter Rundfunkänderungsstaatsvertrag) in Kraft seit 1. Oktober 2016. Quelle: http://www.die-medienanstalten.de/fileadmin/Download/Rechtsgrundlagen/Gesetze_aktuell/19_RfAendStV_medienanstalten_Layout_final.pdf (Stand 4.4.2017)

⁶⁸ Vgl. McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, Routledge 1964.

Angestellten nach dem Programm (es ist die Masse!) und nicht bei den oberen Zehntausend. Friedrich P. aus L.“⁶⁹

Es bestand also ein großes Problem darin, den Geschmack der breiten Masse zu treffen, da die Rezeption ja im Privaten, im eigenen Wohnzimmer als „Masseneremit“⁷⁰ stattfand. Denn dieser „Masseneremit“ wird geprägt durch das Massenmedium Fernsehen und prägt wiederum durch seine Rezeptionsgewohnheiten und die Diskussion über das Gesehene die öffentliche Meinung über einzelnen Themen, so auch den Bereich Kunst und Kultur. Vor allem mit dem Programmbereich der Kultur und Bildung und dessen Bedeutung für die Gesellschaft haben sich die Programmacher von Beginn an beschäftigt.

Nach einer Experimentierphase ging der *NWDR* am 27. November 1950 zu einer regelmäßigen Versuchssendung über. Die Versuchssendungen wurden in der Anfangsphase nur alle zwei Tage ausgestrahlt. Der *NWDR* nahm Weihnachten 1952 ganz offiziell den Sendebetrieb auf. In der Rede des Intendanten Werner Pleister war der Enthusiasmus der Fernsehpioniere zu spüren: „Wir versprechen Ihnen [...] uns zu bemühen, das neue geheimnisvolle Fenster in Ihrer Wohnung, das Fenster zur Welt, Ihren Fernsehhörer, mit dem zu erfüllen, was Sie interessiert, Sie erfreut und Ihr Leben schöner macht.“⁷¹

Der am 27. März 1953 unterzeichnete Fernsehvertrag sollte das Gemeinschaftsprogramm der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (*ARD*) regeln. Darin wurde eine gemeinsame Sendedauer von zwei Stunden täglich festgelegt, welche durch regionale Programme der Sender ergänzt werden konnte. Das bundesweite Programm wurde allerdings erst am 1. November 1954 aufgenommen. Die organisatorischen Probleme des dezentral aufgebauten Fernsehsystems führten anfangs dazu, dass kaum programm-konzeptionelle Überlegungen angestellt wurden. Konzepte zur Programmgestaltung wurden von Fachpublizisten außerhalb der Fernsehanstalten eingefordert; Gerhard

⁶⁹ Sind wir primitiv geworden? In: *TV Hören und Sehen*, Nr. 5 / 1962, S. 19.

⁷⁰ Vgl. McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: Routledge 1964.

⁷¹ Kubitz, Peter Paul: *Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S.33.

Eckert sprach von einem Prinzip eines um eine „Mitte“ gruppierten Fernsehabends.⁷² Bei diesem Konzept spiegelt sich das **Vorbild des bürgerlichen Kulturkonsums** und des **Kino-Programmschemas** wider: ein Hauptfilm, der von Vorfilm und Kurzfilm sowie von der aktuellen Berichterstattung begleitet wird. Zum 1. April 1958 wurde ein Programmschema eingeführt, bei dem Information, Unterhaltung und Fernsehspiel die Programmstützen bildeten, welche im Zweiwochen-Rhythmus verteilt wurden.

Das Zweite Deutsche Fernsehen nahm am 1. April 1963 in Mainz den Sendebetrieb auf. Die Programmstruktur des *ZDF* baute sich, wie das Programm der *ARD*, auf drei Elementen auf. In den Senderichtlinien von 1963 heißt es dazu in Punkt II.2: „Das Programm soll umfassend informieren, anregend unterhalten und zur Bildung beitragen. Es soll zu kritischem Denken ermutigen, zu Gespräch und Eigentätigkeit anregen.“⁷³ Und so beginnt auch der erste Sendeabend des Zweiten Deutschen Fernsehens, wie schon beim *NWDR* 1951, mit Goethes „*Vorspiel auf dem Theater*“.

In den Jahren 1964-1969 entstanden fünf regionale Fernsehprogramme. Von Beginn an legten die Dritten Programme ihren Schwerpunkt auf den Bildungsaspekt, doch wurden sie auf Grund ihrer geringen Zuschauerzahlen in den 1980er-Jahren „unterhaltungsfreudiger“.⁷⁴

Eine wichtige Rolle im Programmschema der westdeutschen Programme nahmen neben Serien, Informationssendungen, Magazinen und Spielfilmen immer noch das Fernsehspiel und die Kulturfilme ein. Kunst war von Beginn des Fernsehens integraler Bestandteil des Programmangebots in der BRD; das Medium Fernsehen wurde geradezu als ein Distributionsmittel von Kultur angesehen. So strahlte der *NWDR* zur Eröffnung am 25. September 1950 neben der neuesten Ausgabe der Deutschen Wochenschau auch Teile aus einem Spielfilm und Ausschnitte aus dem *Michelangelo*-Film von Kurt Oertel aus.⁷⁵ Werner Pleister beschrieb das Fernsehen im *NWDR*-

⁷² Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953.

⁷³ Riedel, Heide (Hrsg.): Fernsehen – Von der Vision zum Programm. 50 Jahre ProgrammDienst in Deutschland. Berlin Deutsches Rundfunkmuseum, Berlin 1985, S.137.

⁷⁴ Ebd. S.142.

⁷⁵ Winter, Gunther: Bildung, Erbauung, Information. Die Kunstsendung der fünfziger Jahre im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. S.64. In: Krajewski, Michael (Red.); Kriegsende: Kontinuität und Neubeginn: Ausstellungen, Theater, Konzerte, Filme, Symposien, Seminare, Publikationen. Düsseldorf 1995, S. 64-83.

Jahrbuch 1950-1953 als „technisches Instrument der Kultur“⁷⁶ und forderte, dass das Fernsehen sich nach seinen Zuschauern richten müsste. Dazu zählten neben Sitten und Gebräuchen, Sprache und Schrift, Erziehungswesen, Mode, Wirtschaft, politisch-staatliche Einrichtungen, Rechtspflege, Wissenschaft und Technik natürlich auch Kunst und Religion.⁷⁷ Karl Holzamer betonte 1972, dass das Fernsehen „zum ersten Male in der Geschichte eine unüberschaubar große Zahl von Menschen in den lebendigen Kulturprozeß [einbeziehen kann].“⁷⁸ Man war sich aber durchaus bewusst, „daß die Vervollkommnung der optischen Mittel den Menschen verpflichtet, die neue Art des Sehens zu einer neuen Art von Kunst auszunutzen[...]. Was am Fernsehen Kunst zu werden vermag, steht zweifellos unter dem Gesetz, daß jeder einzelne es selber sein muß, wenn das Ganze gelingen soll.[...]“⁷⁹

Mit der Einführung der privaten Fernsehsender in den 1980er-Jahren wurden die Programmgestaltung und die Zuschauerbindung verkompliziert. Die größere Auswahl an Programmen und die breitere Möglichkeit der Wahl des Senders und der Sendung diversifizierte die Gemeinschaft. Die Gruppen und deren gemeinsames Wissen durch eine Fernsehsendung werden kleiner und damit die öffentlich diskutierten Themen vielfältiger. Diese Veränderungen haben auch neue künstlerische Strategien auf den Plan gerufen. Der „Masseneremit“, dessen Teilhabe an der Gemeinschaft noch durch die Partizipation an einem gemeinschaftlichen Fernseherlebnis gesichert war, wird nun auch im Erleben und im Bereich eines gemeinschaftlichen Wissens immer „einsamer“.

⁷⁶ Pleister, Werner: Das Fernsehprogramm. NWDR-Jahrbuch 1950-1953. In: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar: Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen u.a.: Muster Schmidt Verlag 1999, S. 386.

⁷⁷ Ebd. S.386.

⁷⁸ Holzamer, Karl: Fernsehen – Ein Kulturinstrument, S. 13. In: Frank, Bernward (Hrsg.): Fernsehkritik. Fernsehen von Morgen. Ende eines Monopolbewusstseins. Mainz: Hase&Koehler 1972, S. 11-14.

⁷⁹ Zitiert nach: Riedel, Heide (Hrsg.): Fernsehen – Von der Vision zum Programm. 50 Jahre Programmdienst in Deutschland. Berlin Deutsches Rundfunkmuseum. Berlin1985, S. 109.

3. Die Rolle des Fernsehens

Das Fernsehen und seine gesellschaftliche Bedeutung inklusive Informations- und Bildungsauftrag sind bereits in Punkt 2.5 besprochen worden, doch welche Rolle spielt das Fernsehen für die Kunst und den Künstler. Das Massenmedium Fernsehen bietet dem Künstler und seinem Werk eine neue Präsentationsplattform. In den typischen Sendeformaten wie Magazin, Dokumentation oder Filme über Kunst und Künstler, zu Ausstellungen, Versteigerungen, Kunstkandalen usw. wird das Betriebssystem Kunst und das Werk einzelner Künstler und Künstlergruppen dargestellt. Diese Sendungen, hier unter dem Begriff Kunstvermittlung zusammengefasst, entsprechen bereits dem Bildungs- und Informationsauftrag des Fernsehens, doch sind sie gleichzeitig auch Meinungsbilder und den Kunstmarkt beeinflussende Faktoren. Denn das Fernsehen vermittelt kein unabhängiges neutrales Bild der Kunstproduktion und aller künstlerischer Strömungen, sondern ist an dieser Stelle Spiegel des Kunstmarktes. Bereits etablierte zeitgenössische Künstler, die auch auf den großen Ausstellungen und Schauen vertreten sind, erhalten eine Plattform im Fernsehen, ebenso auch historisch anerkannte Künstler und Epochen der Kunstgeschichte. Die Präsenz in den Medien ist heute ebenso wichtig für Künstler wie die Aufnahme in eine anerkannte Galerie. Die öffentliche Wahrnehmung steigert die Bedeutung und den Wert eines Künstlers ungemein. Peripherie und Zentrum des Kunstmarktes lassen sich so nicht nur räumlich festmachen, sondern auch an der Präsenz im Massenmedium Fernsehen ablesen. Künstler wie Jeff Koons oder Damien Hurst gehören heutzutage zu den Superstars der Kunstszene, deren Bekanntheit sich jedoch ohne das Medium Fernsehen nicht in diesem Maße vergrößert hätte.

Bereits 1969 stellte Dr. Paul Vogt auf der Unesco-Tagung zum Thema „Fernsehen und Museum“ fest, dass das Fernsehen „bei vielen Menschen zum erheblichen Bestandteil des täglichen Lebens geworden“⁸⁰ sei, es ermögliche eine „Informationsbreite“ bzw. „Meinungsbeeinflussung“, wie sie über andere vergleichbare Medien wie Film und Kino niemals erreicht werden könne. Er beschreibt außerdem das bereits zu Beginn der Zusammenarbeit von Fernsehen und Museen bzw. Kunsteinrichtungen angespannte Verhältnis. Beide Institutionen hätten bereits 1969 und noch immer Vorbehalte gegenüber dem neuen Partner. So sahen sich die Museen und Kunsthistoriker lange

⁸⁰ Vogt, Paul: Fernsehen und Museum. In: Deutsche Unesco-Kommission (Hrsg.): Fernsehen und Museum. Köln 1970, S. 8-14.

Zeit zu sehr als Materiallieferant von Originalen und Aktualität missverstanden und bemängelten das geringe Mitspracherecht. Das Fernsehen wurde als unseriös betrachtet, die gewünschte Vermittlungsform der Kunsthistoriker als das „Schlafbedürfnis“ fördernd.⁸¹ Jedoch beschreibt Vogt auch, dass diese Vorbehalte nicht gegen eine Zusammenarbeit von Museen und Fernsehen sprächen und dass viele bisher produzierte Sendungen sowohl unterhaltend als auch belehrend zugleich gewesen seien. Kunst solle in den Alltag der Zuschauer integriert werden und sie für Kunst begeistern. Und so wurde nach Möglichkeiten gesucht, Kunstvermittlung auf unterhaltende Weise in den Sendealltag zu integrieren. So entstand u.a. die Gattung des Kunstfilms.

Ähnlich wie bei der Fotografie, die zwischen fotografierte Kunst und Kunstfotografie unterscheidet, spricht man beim Film auch von gefilmter Kunst und dem Kunstfilm. Der kunstverfilmende Film wurde zunächst als Kulturfilm bezeichnet, später dann in Kunstfilm umbenannt, was häufig zu einer Verwechslung mit dem Künstlerfilm führen kann; der Künstlerfilm möchte selbst Kunst sein, während der Kunstfilm Kunstwerke abbildet.

Im Jahr 1953 stand der Kulturfilm auf dem Interessenindex der Fernsehzuschauer im *NWDR*-Gebiet auf Rang sechs, mit einer Beurteilung von +5 auf einer Skala von –10 bis +10. Diese relativ gute Bewertung ist wohl auch auf die Sehgewohnheiten der Zuschauer zurückzuführen. Der Kulturfilm war den Zuschauern bereits aus dem Programmschema des Kinos bekannt. Dort wurde aus steuerlichen Vorteilen für den Kinobetreiber als Vorfilm ein Kulturfilm gezeigt; erst danach folgte der Spielfilm. Man war also durch den Kinobesuch an eine Koppelung von Kultur- und Spielfilm gewohnt und nahm den Kulturfilm im neuen Medium Fernsehen als selbstverständlich wahr. In Kombination mit dem Spielfilm oder Fernsehspiel und der *tagesschau* wurden somit die drei Bereiche des Fernsehprogramms abgedeckt: Information, Unterhaltung und Bildung. Das Fernsehen griff damit in der Programmgestaltung auf die bewährte Grundstruktur des Kinos zurück.

Seit den 1920er-Jahren entstand in Deutschland im Zuge der Lehrfilmbewegung die Gattung des Kulturfilms. Der Begriff subsummierte zwei gegensätzliche Bewegungen der Beschäftigung von Film mit Kunst und Kultur: Zum einen handelt es sich um den

⁸¹ Ebd. S. 8.

künstlerischen, experimentellen Avantgardefilm, zum anderen um den kommerziell ausgerichteten Dokumentarfilm über bildende Kunst. Die Verfilmung von Kunstwerken wurde von Beginn an zu Lehrzwecken eingesetzt, eroberte dann aber auch als Matineefilm oder als kurzer Beiprogrammfilm die Kinos, später auch den Bildschirm. Angestrebt wurde bei dieser Richtung des Kulturfilms eine angemessene Darstellung der jeweiligen Kunstwerke und eine der Interpretation dienende Darstellung im Film. Der dokumentarische Kulturfilm sollte also ein belehrender Film sein, der das Kunstwerk durch filmische Mittel unterstützt und dem Publikum Interpretationshilfen bietet.

Der ein- bis anderthalbstündige Matineefilm richtet sich an ein kleines interessiertes, deswegen eigens ins Kino kommendes Publikum. Der kurze fünfzehnminütige Kulturfilm, der Beiprogrammfilm, zielt hingegen auf die breite Masse, der man den Kulturfilm als Vorfilm zusätzlich präsentiert. In den 1950er-Jahren übernahm das Fernsehen die Aufgabe des Kinos, mit Hilfe des Kulturfilmes Kunst an ein breites Publikum heranzutragen. Da das Fernsehen in seiner Anfangsphase als ein künstlerisches und pädagogisches Medium begriffen wurde, lag es nahe, einer großen Zuschauerzahl auch Informationen über Kunst ins Wohnzimmer zu liefern. Zu Beginn des regelmäßigen Fernsehbetriebs wartete das Fernsehen, wie bereits dargestellt, mit kulturellen Programminhalten auf; auch der Kulturfilm wurde anfangs als angemessenes Genre verstanden.

Allerdings kam schon bald, bereits 1962, Kritik an der Übernahme des klassischen Kulturfilms in das Fernsehen auf. So monierte Klaus Holzinger: „Wo aber der Film Bauten, Gemälde, Skulpturen, solche Bildwerke, die nicht eigens für den Film gemeint und nicht erst mit ihm entstanden sind, also Bildende Kunst im eigentlichen Sinne reproduzieren möchte, da sind ihm unüberwindliche Grenzen gesetzt. [...] Die Unterschiede zwischen dem Bild des Auges und dem der Kamera sind zahllos und niemals aufzuheben.“⁸² In den 1960er-Jahren wurde dann verstärkt über das Thema Kunstfilm im Fernsehen diskutiert. Seminare wie *Film im Museum* 1966 und *Fernsehen und Museum* 1969 brachten Vertreter der Fernsehanstalten und Kunst- und Museumspädagogen sowie Wissenschaftler zusammen an einen Tisch. Die Pädagogen und Wissenschaftler sahen die großen pädagogischen und informativen Möglichkeiten

⁸² Holzinger, Klaus: Zum Problem der Wiedergabe von Kunstwerken im Film. In: Gedanken zum Film. Wiesbaden: Filmbewertungsstelle 1962, S. 55-68.

des Fernsehens, Kunst und Kultur einem möglichst breiten Publikum zu vermitteln. Die Vertreter der Fernsehanstalten hingegen wandten ein, das Fernsehen sei strukturell und instrumental ungünstig zur Vermittlung von Kunst und Kultur. Noch bis Ende der 1960er-Jahre gehörte der Kulturfilm zum festen Programm des bundesdeutschen Fernsehens. Im Jahr 1971 wurde das Kulturfilm-Institut, das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), geschlossen⁸³. Damit ging der Hauptförderer und Träger der Kulturfilmproduktion verloren; die Blütezeit des Kulturfilms im Fernsehen war beendet.

Der Kunstfilm hingegen beschrieb hauptsächlich das Leben und Werk eines Künstlers; anfangs handelte es sich bei den Künstlern noch um Komponisten, später um Bildende Künstler wie Rembrandt, Michelangelo oder Vincent van Gogh.

Der Kunstfilm bot eine angemessenere Möglichkeit zur Verfilmung von Kunst. Allerdings wollte er immer nur ein Hinweis auf das Original, nicht aber selber das Kunstwerk sein. Detailaufnahmen, die Versetzung von statischen Kunstwerken in Bewegung, das Um- und Abschreiten von Kunstwerken mit Hilfe der Kamera sowie die hilfreiche Unterstützung bei der Wahrnehmung von Kunstobjekten stellten dabei einen großen Vorteil des Kunstfilms dar. Allerdings wurde im Laufe der Diskussion häufig Kritik am Kunstfilm geübt. So stellte für einige Kritiker die Disparität von Bewegung des Filmbildes und Statik des Kunstwerkes ein Problem dar, ebenso wie die Disparität von der Dreidimensionalität des Originals und der Zweidimensionalität des filmischen Abbilds. Die Reproduktion des künstlerischen Originals kann das Original niemals ersetzen, die Reproduktion kann sogar zur Verzerrung der Kunstwerke führen. Diese Probleme, aber auch die Vorteile stellte Hans Cürlis in seiner Schrift *Zum Problem der Wiedergabe von Kunstwerken im Film*⁸⁴ dar.

Im deutschen Fernsehen gab es verschiedene Tendenzen des Kulturfilms, zum einen den dokumentarischen und zum anderen die experimentellen Trends. Hauptgenres des dokumentarischen Trends waren Künstlermonographien oder Werkstattberichte, wie die von Hans Cürlis gedrehten Dokumentarfilme aus der Reihe *Schaffende Hände*. Der Dokumentarfilm diente als Zeichen von Authentizität und Information, welche Haupt-

⁸³ Lemke, Inga: Documenta-Dokumentationen. Marburg: Jonas Verlag 1995, S.13.

⁸⁴ Cürlis, Hans: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film. In: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin: Blaschker 1954, S. 172-187.

kriterien des Fernsehens werden sollten. In den 1960er-Jahren suchten junge Regisseure, u.a. Peter Schamoni und Bert Haanstra, nach neuen Methoden einer sachlicheren und dokumentarischeren Darstellung von Kunst und Künstlern. Diese Kunstfilmproduktionen waren durch die Monopolstellung des Fernsehens in der Kunstfilmdistribution an Produktionsaufträge durch das Fernsehen gebunden. So ergab es sich, dass ein Großteil der dokumentarischen Kulturfilme der 1960er-Jahre direkt mit den Fernsehanstalten und

-redaktionen verknüpft war. Als Beispiel ist hier die Verbundaktion von 43 europäischen Museen und des ZDF aus dem Jahr 1969 unter dem Titel *Televisionäres Museum* zu nennen. In den 43 Museen wurde simultan eine Sonderausstellung über die höfische Kunst des Rokoko von Ostersonntag bis Mitte April 1969 gezeigt. Die gemeinsame Ausstellungseröffnung fand also auf einer medialen Ebene im deutschen Fernsehen statt.⁸⁵ Doch handelt es sich hierbei immer noch um eine dokumentarische Präsentation von Kunst und Kultur im Fernsehen; wir haben es hier noch nicht mit einem eigenständigen Kunstereignis zu tun.

Zwar wurde auf die Kunstsendung von Anfang an ein starkes Gewicht gelegt, doch rangierte sie trotzdem am „unteren Ende der Beliebtheitsskala“⁸⁶ bei den Zuschauern, wie ein 1965 von Infratest erstellter Fernsehzuschauer-Dokumentarbericht belegt. Aus diesem Grund geraten Kunstsendungen auch immer wieder unter Legitimationsdruck und können nur durch die Koppelung mit Unterhaltungs- und Informationselementen bestehen. In den 1950er-Jahren wurden hauptsächlich Kunstsendungen produziert, die auf eine Verbindung von Bildung und Unterhaltung setzten; in den 1960er-Jahren hingegen dominierten Sendungen mit einem Schwerpunkt auf Bildung und Information. In diesen Jahren wurde auch immer öfter die Sendeform des Magazins für die Kunstberichterstattung übernommen. Ende der 1970er-Jahre verband man wieder die Unterhaltung mit Elementen von Game-Shows und Touristik-Elementen, so auch die richtungsweisende Sendung *Reisewege zur Kunst*. Die Kunstsendung entwickelte also nicht eine eigene Ästhetik, wie sie es in der Tradition des Kunst- und Kulturfilms hätte tun können, sondern wurde weitgehend von vorhandenen Formen und Sendungstypen fremdbestimmt. So bestimmen auch heute noch Elemente aus Unterhaltungssendungen und die Magazinform das Format der Kunstsendung. Die Kunstvermittlung hebt sich also nicht mehr vom übrigen Programm ab; sie geht im Programmfluss unter.

⁸⁵ vgl. Lemke, Inga: Documenta-Dokumentationen. Marburg: Jonas Verlag 1995, S.17.

⁸⁶ Ebd. S.74.

Neben diesen informativen Sendungen gab es noch die bereits erwähnten Bildungssendungen über Kunst, wie beispielsweise die Serie *Wie betrachte ich ein Bild?* Diese Sendung fand live statt und sollte den Blick des Betrachters schulen. Der Autor und Regisseur Hans Platte moderierte die als Museumsführung gestaltete Sendung und führte sie in der Hamburger Kunsthalle mit einer Schulklasse live durch. Diese Bildungssendungen bezogen sich auf das klassische Bildungsangebot, die Informationssendungen waren aktualitätsbezogen und beschäftigten sich häufiger mit zeitgenössischer Kunst und Ausstellungsereignissen wie beispielsweise der *documenta* in Kassel oder der *Biennale* in Venedig. Diese Sendungen wurden dann entscheidend für die Karriere und den Marktwert zeitgenössischer Künstler. Demzufolge sahen immer mehr Künstler im Medium Fernsehen die Chance, mit ihren Kunstwerken in direkten Kontakt mit einem Massenpublikum zu treten, jedoch nicht nur über den Weg der Kunstvermittlung, sondern auch über die Fernsehkunst. Und so lautete das Motto der *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum*: „Kein Kunstprogramm, sondern Kunstwerke, die eigens für die Veröffentlichung durch das Fernsehen erdacht und realisiert wurden.“ Zudem kommentiert Gerry Schum, Gründer der *Fernsehgalerie*, das neue Medium folgendermaßen: „Ich denke, bis jetzt ist die *Fernsehgalerie* eine einzigartige Form der Kunstrezeption zwischen all den verschiedenen Arten von Kunstsendungen im Fernsehen.“ Und: „Die Fernsehgalerie besteht nur in einer Serie von Fernsehausstrahlungen, das bedeutet, die Fernsehgalerie ist mehr oder minder eine geistige Institution, die nur im Augenblick der Ausstrahlung durch das Fernsehen Wirklichkeit wird. Das ist kein Ort um greifbare Kunstobjekte zu zeigen, die man kaufen und nach Hause tragen kann. Eine unserer Ideen ist die Kommunikation von Kunst anstelle des Besitzes von Kunstobjekten. [...] Im Gegensatz zur Dokumentation von Kunstereignissen im Fernsehen, die für ein anderes Medium geschaffen wurden, wie zum Beispiel für eine Galerieausstellung, ist in der Fernsehgalerie alles entsprechend dem Medium Film und Fernsehen konzipiert. Das bedeutet, die Kunstobjekte oder Kunstideen sind nur im Augenblick der Ausstrahlung wirklich.“⁸⁷

Viele Avantgardenkünstler der 1960er- und 1970er-Jahre strebten eine Demokratisierung von Kunst an, die jedoch meines Erachtens durch die bestehenden Machtstrukturen im Fernsehen und auf dem Kunstmarkt eingeschränkt wird. Zwar wird Kunst einem breiten

⁸⁷ Gerry Schum in einem Brief an Gene Youngblood vom 29.6.1969. zitiert nach: Groos, Ulrike, Hess, Barbara, Wevers, Ursula (Hrsg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum.* Köln: Snoeck 2003, S. 118-121.

Publikum zugänglich, jedoch bleibt das Medium Fernsehen und der Sendebetrieb einem Großteil der Künstler verschlossen. Lediglich durch persönliche Kontakte war es einigen etablierten Künstlern möglich geworden, Sendungen und Kunstprojekte im regulären Sendebetrieb zu lancieren bzw. durch den Kauf von Sendezeiten künstlerische TV-Interventionen⁸⁸ zu starten. Sowohl den Künstlern als auch den Verantwortlichen beim Fernsehen waren und sind die Möglichkeiten, die in einer Zusammenarbeit von Kunst, Künstlern und Fernsehen liegen, bewusst, die Umsetzung dieser Zusammenarbeit unterliegt jedoch immer den Gesetzen des Kunstmarktes und der Institution Fernsehen. Das Fernsehen bietet den Künstlern also die Möglichkeit, aus dem begrenzten Rahmen der Kunstwelt auszubrechen, jedoch legt das Fernsehen auch die Spielregeln fest. Auf dem Kunstmarkt kam damit also eine weitere, bedeutungstiftende Instanz hinzu, die ein Massenpublikum bedienen kann.

⁸⁸ Vgl. Kapitel 5.2.1.

4. Kunst und Öffentlichkeit

Das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit ist von Beginn an zwiespalten. Lange Zeit existierte noch kein Kunstbegriff. Kultbilder oder Auftragsarbeiten für öffentliche Räume wurden nicht als Kunst angesehen, und die Künstler gehörten der Zunft oder der Gilde der Kunsthandwerker an. Auch mit dem Aufkommen des Kunstbegriffs und des Künstlertums Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien erfüllt die Kunst immer noch verschiedene Zwecke und erreicht einen sehr unterschiedlichen Grad der Öffentlichkeit.

Es gibt Kunstwerke, die dezidiert für einen öffentlichen Raum gestaltet und meist in Auftrag gegeben wurden. Dabei handelte es sich zunächst immer noch um religiöse Kunstwerke für den kirchlichen Raum, aber dann vermehrt um repräsentative Kunstwerke im profanen Bereich, wie beispielsweise Staatsporträts, oft Historiengemälde, Standbilder oder Wandgemälde. Diese Werke erreichten durch ihre Präsentation in öffentlichen und stark frequentierten Gebäuden eine große Öffentlichkeit.

Andere Werke wurden seit Mitte des 15. Jahrhunderts für den privaten Bereich geschaffen. Die adeligen und bürgerlichen Kunstmäzene förderten die Künstler und beauftragten diese, Kunstwerke anzufertigen, oder kauften ihnen Werke ab. Meist waren diese Kunstwerke für einen privaten Zweck und Raum gedacht und gelangten so nicht mehr unmittelbar an die Öffentlichkeit bzw. waren nur einer kleinen Öffentlichkeit zugänglich. Erst mit der Einrichtung von Museen, Galerien und großen Ausstellungen wurden Kunstwerke ohne religiösen oder politisch-repräsentativen Kontext auch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich.

Mit dem Aufkommen der Kunstkritik, der Kunstberichterstattung im 20. Jahrhundert wurden Bilder, aber auch Kunstwerke jeder Art in zunehmendem Maße nicht mehr unbedingt direkt, sondern über das Bild und die mediale Verbreitung wahrgenommen. Dieser Entwicklung soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden. Der Wandel der Kunstöffentlichkeit, die Kunst und ihre Museen, die Veränderungen seit den 1960er-Jahren und der Einfluss des Fernsehens und der Medien sind genauer zu untersuchen.

4.1 Formen der Kunstöffentlichkeit im Wandel

In den 1960er-Jahren stellen die neuen Kunstformen nicht nur für den Betrachter ein Problem dar, sondern auch für das Kunstsystem, da wegen der speziellen Form des Kunstwerks oft eine Ausstellung im Museum nicht möglich ist. Zudem lehnten viele Künstler das Museum als Gefängnis der Kunst ab. So suchten zu allen Zeiten die Avantgardenkünstler andere Orte, um mit der Öffentlichkeit in Kontakt zu treten.

Um die Öffentlichkeit zu erreichen, bietet das „Betriebssystem Kunst“ mehrere Möglichkeiten, zum einen das Museum mit seinen permanenten Sammlungen und dem in seinen Räumen stattfindenden Ausstellungswesen, wobei häufig aktuelle Anlässe wie Jubiläen und Jahrestage Anlass für Sonderausstellungen sind. Zum anderen entwickelte sich das freie Ausstellungswesen in Galerien und in den Großausstellungen wie der *Biennale* von Venedig (ab 1885) und *documenta* in Kassel (ab 1955).

Neben diesen Ausstellungsorten bedarf das „Betriebssystem Kunst“ aber weiterer alternativer Schnittstellen zur Öffentlichkeit, da das Museum „zugleich Symptom und Ort der frühen Moderne sowie Stein des Anstoßes“⁸⁹ ist. Die Künstler suchten alternative Foren zur Präsentation ihrer Kunst, so beispielsweise private Ausstellungsräume, Ateliers, Auktionen, Messen und Privatsammlungen, aber auch neue Distributionsmedien wie Händler, Galerien und Agenten. Mit dem Galeriewesen sind eng die Kunstkritik sowie oftmals Kataloge und Kunstzeitschriften verknüpft, die als Werbeträger und damit auch als Publikationsorgan dienen. Neben diesen an Ort und Zeit gebundenen Institutionen der Kunstpräsentation dienen die Medien (Zeitung, Radio, Film und Fernsehen, heute auch das Internet) nicht nur der Werbung, sondern auch Ausstellungszwecken. Ein frühes Beispiel ist die auf André Malraux zurückgehende Idee des *musée imaginaire*, das aus einer Zeitschrift bestehen sollte, in welcher Kunstwerke abgebildet und der Leserschaft damit zugänglich gemacht werden. Heute gibt es solche Projekte vielfach im Internet⁹⁰.

Neue Schnittstellen zur Öffentlichkeit mussten insbesondere für zahlreiche künstlerische Strategien gefunden werden, so beispielsweise für die Land Art, Fluxus,

⁸⁹ Bonnet, Anne-Marie: Kunst und Moderne - Kunst der Gegenwart. Herausforderungen und Chance. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2004, S. 57.

⁹⁰ <http://www.musee-imaginaire.de/> (Stand 09.09.2005)

Performances und Happenings, da diese künstlerischen Strömungen nicht mehr allein über die traditionellen Wege des Museums oder der Galerie vermittelbar waren. Hier spielten nun technische Reproduktionsmedien eine entscheidende Rolle zur Vermittlung, Speicherung und Bewahrung der Kunstwerke. In diesem Zusammenhang wird die moderne und zeitgenössische Kunst immer mehr als Ausstellungskunst betrachtet, die ihren Ort in Galerien und in den Medien findet. Die Schnittstelle zur Öffentlichkeit ist also nicht mehr vom traditionellen Kunstraum, dem Museum oder dem Kultraum, bestimmt, sondern findet über die visuellen Medien Einzug in den Alltag des Betrachters.

Die Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich mit dem modernen Leben, der Rolle des Künstlers in der modernen Gesellschaft und mit den neuen Medien. Heute ist mit der Bezeichnung „neue Medien“ einschränkend die Computertechnik gemeint, doch gab es zu jeder Zeit „neue Medien“, die jeweils neue Wahrnehmungsmöglichkeiten vor allem aufgrund der im Laufe der letzten 150 Jahre sich entwickelnden neuen technischen Errungenschaften eröffneten. Gerade die Avantgarde-Künstler einer jeden Epoche bedienten sich der neu entwickelten Medien oder verarbeiteten die Funktionsweisen der Medien inhaltlich und formal in ihrer Kunst. So entstand mit der Erfindung der Fotografie die Kunstfotografie, mit der Erfindung des Films der Kunstfilm; das elektrische Licht tauchte in Lichtobjekten und Installationen auf und schließlich wurden Fernsehen, Video und Computer wie selbstverständlich von den Künstlern instrumentalisiert. Häufig reizte die Technik an sich die Künstler, den Fernseher oder die anderen Geräte wegen ihrer Wirkungsmöglichkeiten in ihre Kunst einzubeziehen. Zwischen den Medien und der Kunst entstanden seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts intensive Wechselwirkungen. Ein Grund dafür war der beginnende Verlust der Breitenwirkung moderner Kunst. Bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts existierte keine allgemeine Akzeptanz, kein ästhetischer „commonsense“ mehr in der bürgerlichen Gesellschaft. So knüpfte sich an die Verwendung der Massenmedien einerseits die Hoffnung, Kunst und Volk wieder miteinander zu versöhnen, andererseits boten die Medien den Avantgarde-Künstlern neue Ausdrucksformen, mit denen sie sich vom akademischen Kunstbetrieb abheben konnten.

Der Radiokunst von John Cage und Karlheinz Stockhausen aus den 1950er-Jahren ging es allerdings nicht mehr um das Gerät als Distributionsmedium, sondern vielmehr um die Technik. Die Medien Radio und Tonband sollten bei Cage und Stockhausen

nicht mehr zur Reproduktion bekannter Kunstwerke, sondern der Produktion selbst dienen, denn nach Karlheinz Stockhausen sei „[...] Elektronische Musik, Tonband und Lautsprecher nicht länger zur Reproduktion, sondern zur Produktion“⁹¹ zu verwenden. Für Stockhausen und Cage war von größter Bedeutung, dass das Medium Radio nur Musik sendet, die als „Radiokunst“ nur am Lautsprecher zu hören sei.

In seinem Text verweist Stockhausen auch auf das Fernsehen: „Das gleiche Problem stellt sich übrigens heute beim Fernsehen. Wir werden es noch für einige Zeit erleben, daß die Fernsehproduzenten das neue Medium umfunktionieren, das heißt, falsch anwenden. Es wird erst dann funktionell gebraucht werden, wenn man die Kamera – dem Mikrophon des Rundfunks entsprechend – nur noch für aktuelle *Live-Reportagen* oder überhaupt nicht verwendet und stattdessen fernseheigene, elektronisch-optische Kompositionen sendet.“⁹² Diese Zukunftsvision scheint zwar zu abstrakt, doch deutet sie bereits auf die Überlegungen zu einer telegenen Fernsehkunst hin, wie sie in den 1960er-Jahren aufkam.

⁹¹ Stockhausen, Karlheinz: Wo wird Elektronische Musik produziert? (zuerst 1959). S. 34. In: Frieling, Rudolf/Daniels, Dieter (Hrsg.): Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien, New York: Springer Verlag 1997 S.33-35.

⁹² Ebd.

4.1.1 Kunst und ihre Museen

In Bezug auf das Verhältnis Kunst und Museen stellt sich die Frage: Wer war zuerst da? Die Kunst oder das Museum? Und diese Frage ist nicht einfach zu beantworten.

Zu Beginn war „Kunst“, die nicht als solche bezeichnet wurde, ein Mittel der Repräsentation von Macht oder Glauben im öffentlichen Raum oder in der Kultstätte. Das Kunstwerk wurde nicht hinter Mauern verborgen, sondern an öffentlichen Orten ausgestellt und diente unterschiedlichen Zwecken. In der Renaissance entwickelte sich, wie bereits erwähnt, ein System privaten Mäzenatentums, welches zur Präsentation der neu erworbenen Macht und Position in der Gesellschaft eingesetzt wurde. In diesem Zusammenhang entstanden auch die ersten Privatsammlungen und die so genannten „Studioli“. Die Bedeutung durch die Privatsammlungen und Aufträge reicher Mäzene stärkte das Selbstbewusstsein der „ars mechanica“, welche bis dahin nicht zu den Künsten zählten, sondern vielmehr zum Kunsthandwerk. So entstanden die „artes liberales“, das Künstlertum. Um diesen besonderen Status zu untermauern, gründeten die Künstler Akademien, verfassten Traktate und entwickelten einen Kunstmarkt. Parallel zu dieser Entwicklung entstand eine Öffentlichkeit aus Kritikern und Kunstkennern. So bedingt also das Entstehen der „Studioli“, einer Vorform des heutigen Museums, die Aufwertung des Kunsthandwerks zur Kunst, des Handwerkers zum Künstler. Andererseits entwickelte sich auch erst der Wunsch der privaten Mäzene, Sammlungen aufzubauen dadurch, dass den Objekten, die bislang zum Handwerk gehörten, ein künstlerischer Wert zugesprochen wurde und damit auch einen besonderen Repräsentationswert erhielten. Man kann also davon ausgehen, dass die Entwicklung von beiden Seiten ausging.

Im Folgenden soll das Verhältnis von Kunst und Museum untersucht werden. Dabei werden die Entstehung und die Veränderungen des Kunstmuseums in Deutschland sowie das Ausstellungswesen betrachtet. Die Schlagworte „Museum für Kunst“, „Kunst fürs Museum“, „Kunst im Museum“ und „Museumskunst“ stellen dabei den Leitgedanken dar. Neue Formen musealer Räume und das Verhältnis der Kunst zur Öffentlichkeit werden ebenso zu betrachten sein wie das durch neue Kunstformen aufkommende Ausstellungswesen.

Im 18. Jahrhundert fanden die ersten regelmäßigen Ausstellungen statt. Dabei stellten sie eine bürgerliche Alternative zum staatlichen und kirchlichen Kunstkanon dar und formten einen neuen bürgerlichen Geschmack. Diese Alternative zum repräsentativen Kunstsystem bezeichnet Anne-Marie Bonnet als „Betriebssystem Kunst“⁹³. Die Kunstwelt in Deutschland wurde ebenso wie die gesellschaftliche und politische Entwicklung durch die Französische Revolution und deren Ideale beeinflusst. Auch in Deutschland wurden die Fürsten von ihrem Thron vertrieben, Grenzen neu gezogen, Institutionen umgestaltet, kirchliche Besitztümer enteignet, sodass die Künstler plötzlich ohne ihre Mäzene und Schirmherren dastanden. Ohne das Vermögen der Fürsten fehlte den Staaten die Mittel, künstlerische Projekte zu finanzieren und Kunstwerke in Auftrag zu geben. Gleichzeitig verstärkten die revolutionären Umwälzungen gegenüber den Kunstwerken eine neue Sensibilität, die das Bedürfnis förderte, Kunst für die Nachwelt zu schützen. Zudem stellte die Kunst eine neue Möglichkeit dar, eine nationale Einheit zu schaffen und darzustellen. Zur selben Zeit entstand ein Käufermarkt für Kunst, die nun nicht mehr in den aufgelösten Klöstern und den Schlössern der Fürsten und Adligen benötigt wurde. Die Französische Revolution und ihre Ideale hat zwei Aspekte hervorgebracht, die zur Entwicklung der Museen beigetragen haben: neue Ideen der Revolution zur gesellschaftlichen Rolle der Kunst und neue kulturelle Institutionen, wie beispielsweise die Akademien.

Zur gesellschaftlichen Rolle der Kunst und der Kunstmuseen äußert sich Friedrich Schiller in seinem Werk *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* im Jahr 1795. Darin beschäftigt er sich mit der ethischen und moralischen Verantwortlichkeit des Menschen. Dabei spricht Schiller jedoch mehr von der Erfahrung der „Schönheit“ als von Kunst im Allgemeinen: „Was wir als Schönheit hier empfunden, wird einst als Wahrheit uns entgegengohn.“⁹⁴ Durch die Betrachtung der Schönheit könne die kulturelle Harmonie neu geschaffen werden; auf diese könne sich dann die politische Freiheit stützen⁹⁵. Die ästhetische Erziehung des Menschen geht nach Schiller vom Individuum aus, soll jedoch letztendlich die Gemeinschaft stützen. So könne die

⁹³ Bonnet, Anne-Marie: *Kunst und Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderungen und Chance*. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2004, S.50.

⁹⁴ Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (zuerst 1795), S. 174f. In: Ders.: *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*. München, 1984, S. 139–229.

⁹⁵ Vgl. Sheehan, James J.: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Wunderkammer zur modernen Sammlung*. München: Beck 2002, S. 74 ff.

Vernunft den Menschen die Prinzipien des gesellschaftlichen Lebens lehren, die Ästhetik mache ihn jedoch erst zum wahren gesellschaftlichen Wesen.

Als Folge der Aufklärung entstand jedoch nicht nur die Idee einer erzieherischen Funktion der Kunst, sondern auch schon die Vorstellung einer Demokratisierung der Bildung. So war man bestrebt, Kunst für jedermann zugänglich zu machen, vor allem mit dem Ziel, die Besinnung auf die abendländische Kultur und Geschichte zu fördern.

Ende des 18. Jahrhunderts entsteht im Umfeld der Romantiker auch die Idee der Kunst als neue Religion. Zu Vertretern dieser Idee zählt neben Hegel, Hölderlin und Caspar David Friedrich auch der Autor Wilhelm Wackenroder, der in seinem Roman *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* Kunstgalerien und die Kunstbetrachtung charakterisiert und dabei die Kunstbetrachtung mit dem Gebet vergleicht. Und ebenso wie das Gebet den richtigen Geisteszustand voraussetzt, verhalte es sich auch bei der Kunstbetrachtung. Keines von beiden ließe sich im Alltagsleben vollziehen, sondern beides bedürfe des passenden Umfelds. Kunstgalerien sollten daher „Tempel der Kunst“ sein. Allerdings dürfe die Kunstbetrachtung nicht nur als ein Prozess in stiller Einsamkeit gesehen werden, sondern es sei die Kommunikation mit Freunden sowie zwischen Autor und Leser von essenzieller Bedeutung. Diese Kommunikation wird durch die Möglichkeit der öffentlichen Zugänglichkeit von Kunst erst ermöglicht und ruft so einen Diskurs über Kunst hervor. Nach den Prinzipien eines „Tempels für die Kunst“ wurden dann auch Anfang des 19. Jahrhunderts die ersten Kunstmuseen errichtet. Um 1815 entsteht die Idee des Museums mit seinen permanenten Sammlungen und dem in seinen Räumen stattfindenden Ausstellungswesen.

Im 19. Jahrhundert war man sich weitgehend einig darüber, dass Museen eine sichtbare Kunstgeschichte sein sollten. Jedoch war man sich uneinig darüber, wie man sich der zeitgenössischen Kunst gegenüber verhalten sollte. Der Philosoph Friedrich Hegel und der Archäologe und Althistoriker Ernst Curtius waren der Ansicht, das Museum solle den alten Werken vorbehalten bleiben. Curtius schrieb 1870: „Die Museen sollen uns mit der Vergangenheit verbunden halten und uns davor bewahren, einseitig modern zu werden.“⁹⁶ Andere Kritiker und Künstler sahen im Museum vielmehr einen offenen Raum, auch für die zeitgenössische Kunst. Ein Großteil der deutschen Öffentlichkeit zeigte Anfang des 19. Jahrhunderts ein großes Interesse an der

⁹⁶ Curtius, Ernst: *Kunstmuseen: Ihre Geschichte und Bestimmung*. Berlin: Wissenschaftlicher Verein, 1870.

Entwicklung zeitgenössischer Kunst, da diese als politisch und gesellschaftlich bedeutsam eingeschätzt wurde. Die Kunst drücke nicht nur den Geist eines Volkes aus, sondern könne auch belebend und anregend wirken. In diese Zeit fallen auch die Gründungen der ersten Kunstvereine in Deutschland.

Die Kunstvereine hatten die Aufgabe, das allgemeine Kunstinteresse zu fördern und gleichzeitig zeitgenössischen Künstlern die Möglichkeit zu geben, ihre Werke öffentlich ausstellen zu können. Dabei waren die Kunstvereine häufig direkt an die Aktivitäten der Museen und Kunstakademien gekoppelt. In Folge der Kunstvereine und in Folge der schwierigen Auftragslage in den 1840er-Jahren wurden diverse nationale Organisationen gestärkt, die den Ankauf deutscher Kunst förderten und dadurch die zeitgenössischen Künstler unterstützten. In Düsseldorf wurde 1846 eine Kunstgalerie gegründet. Mitte der 1860er-Jahre, auch in Folge der 1848er-Revolution, wurde mit dem Bau der Nationalgalerie in Berlin begonnen, der 1876 abgeschlossen wurde.

Im 19. Jahrhundert wurde eine Vielzahl an Kunstmuseen gegründet, die vom Prinzip her jedem offen standen, jedoch taten sich wie bereits im 18. Jahrhunderts große Unterschiede auf. So erforderte die Mitgliedschaft in einem Kunstverein kulturelle, gesellschaftliche und vor allem finanzielle Ressourcen, die nur den wenigsten Gesellschaftsschichten zur Verfügung standen. Auch für die Künstler war theoretisch jedem die Möglichkeit einer Ausstellung gegeben, doch existierte dieses Recht nur auf dem Papier. In Realität wurden die alten Meister und von den Auftraggebern und Mäzenen angesehene Künstler ausgestellt. Besonders deutlich zeigt sich dieses Missverhältnis am *Salon de Paris*. Der *Salon de Paris* war eine von König Louis XIV 1667 initiierte jährlich stattfindende Kunstaussstellung. Diese Ausstellung spiegelte den höfischen Kunstgeschmack wider und war Vorbild für alle anderen adeligen Mäzene. Der Salon hielt sich bis ins 19. Jahrhundert und war immer wieder dem Vorwurf der Intrige ausgesetzt. Dies führte u. a. dazu, dass im Jahr 1863 der *Salon des refusés* ausgerichtet wurde, eine Parallelveranstaltung zum offiziellen Salon, in dem die zurückgewiesenen Gemälde von Malern wie Edouard Manet oder James McNeill Whistler ausgestellt wurden.

Mit dem Aufkommen der Kunstgeschichte entsteht mit Charles Smith auch die Idee der Echtheit. So sollten die Bestände der Museen eine „sakrale Aura echter Kunst haben“.⁹⁷ Die Museen waren im 19. Jahrhundert sowohl Ort echter Kunst als auch ein Ort der sichtbaren Geschichte der Kunst. Durch die Bewertung von Kunst durch die Kunstgeschichte, Kunstkritiker und durch die Aufnahme in die Museen als Orte der echten Kunst findet eine Auf- bzw. Abwertung der einzelnen Kunstwerke statt.

Künstlerkarrieren können beendet werden, bevor sie angefangen haben; andere werden im Nachhinein durch die Aufnahme in den Kunstkanon aufgewertet. Hierdurch äußert sich die Macht, die sich die neuen Kunstinstitutionen erworben haben. In diesem Kontext erhält auch der Begriff des Meisters und des Meisterwerkes eine große Bedeutung. Die Kunstgeschichte wurde mit der Zeit „biografischer“ und rückte den Künstler als Genie ins Zentrum der Betrachtung. Dieser Betrachtungsweise folgte neben der Wissenschaft auch die Bevölkerung mit ihrer großen Begeisterung für Meister und Meisterwerke der Vergangenheit. Das Museum wurde so zum Schiedsrichter über den künstlerischen Wert eines Werkes oder Künstlers, eine Beurteilung, die meist so auch durch den Betrachter übernommen wurde. Dementsprechend wurde es zum Ziel der zeitgenössischen Künstler, einen Platz an der Wand im Museum zu erhalten, da dies den Wert des eigenen Werkes enorm steigerte. So verhiessen Museen laut Sheehan „Dauer und Bewahrung“ sowie „sofortige Anerkennung und materielle Vorteile“.⁹⁸

Die Romantik brachte eine weitere Form der Kunstauffassung hervor – die Autonomisierung der Kunst. Einer ihrer Vertreter ist Alexander Baumgarten, der in seinem Werk *Aesthetica* aus den Jahren 1750-1758 der Kunst eine eigenständige Sphäre, ein zweckfreies Schaffen zuschreibt, das dem Alltagsleben gegenübersteht. Mittels der Kunst soll der Mensch seine Welt und sein Leben besser bzw. anders wahrnehmen und verstehen können. Der quasi religiös romantische Kunstcult entspricht der Idee des Museums als Kunsttempel oder Kathedrale, die als Ort der stillen Kontemplation mit der Kunst dienen. Diese Auffassung bleibt auch bis ins 20. Jahrhundert bestehen. So beschreibt Bazon Brock in einem Vortrag über *Das Museum als Arbeitsplatz*, dass „unsere bisherigen Museen für ihre Besucher eher Spielplätze oder Kultplätze sind als

⁹⁷ Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Wunderkammer zur modernen Sammlung. München: Beck 2002, S.140.

⁹⁸ Ebd. S. 147.

Arbeitsplätze.“⁹⁹ Ferner sei der Museumsbesuch mit einem Kirchenbesuch vergleichbar.¹⁰⁰

Kunst wird nicht mehr im Auftrag produziert oder zu Repräsentationszwecken, sondern ihrer selbst willen. Für diese neue Sicht ist der Begriff „l'art pour l'art“ geprägt worden. Einer ihrer schärfsten Kritiker war Julius Meier-Graefe. Meier-Graefe sprach von der Marginalisierung der Kunst: „In ihrem ungestümen Drange befreite sich die Kunst von ihrer Unentbehrlichkeit. Je mehr sich vor ihr das weite Meer unbeschränkter Ziele ausdehnte, desto weiter entschwand ihr das feste Land, wo sie heimisch gewesen war. Sie verlor den vaterländischen Boden.“¹⁰¹ So begaben sich die Philosophen und Gelehrten der Jahrhundertwende auf die Suche nach einer neuen Aufgabe des Museums und der Kunst. Friedrich Nietzsche suchte die Quelle der Ästhetik im Altertum. Diesem Ideal stellte er alles gegenüber, was mit der zeitgenössischen Kultur nicht in Ordnung sei, so beispielsweise, dass in der Kunst nichts Neues, Eigenes geschaffen würde, sondern nur die Kunst der Vergangenheit nachgeahmt werde. Dies liege auch daran, dass die Künstler ihre Zeit zu sehr im Museum verbrächten und nicht in der Natur. Für Nietzsche konnte wahre Kultur nicht im einsamen Studierzimmer eines Professors oder in feierlichen Sälen der Museen entstehen, sondern durch „die Erfindung von Festen“.¹⁰² Kunst und Leben solle in Form von Festen und Feierlichkeiten, heute würde man sagen „Events“, miteinander verschmelzen. Das Kunstwerk soll laut Nietzsche nicht mehr auf das ästhetische Objekt beschränkt werden, sondern auch außerhalb eines Objektcharakters bestehen. In der Folge von Nietzsche äußerten sich auch Angehörige des Museumsestablishments kritisch. Die Museen entsprächen nicht mehr den Erwartungen der Gründer, den Volksgeist zu stärken und Kunst und Leben miteinander zu verbinden, sondern sie seien zu Mausoleen verkommen. Die Größe und Heterogenität der Sammlungen sei Grund für die Distanz zwischen Besucher und Kunst/Museum. „Je größer die Museen und Ausstellungen werden, desto erdrückender wird für den einzelnen Besucher die Last der Kunstgeschichte.“¹⁰³ So wuchs die Anzahl der Museen in Deutschland und waren

⁹⁹ Brock, Bazon: Das Museum als Arbeitsplatz. S. 26. In: Bott, Gerhard: Das Museum der Zukunft – 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln: Dumont 1971, S. 26-34.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.

¹⁰¹ Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd.1. München: Piper 1920, S.14.

¹⁰² Nietzsche, Friedrich: Fragment aus den Jahren 1886-1887, Kritische Studienausgabe, Bd. 9. München: DTV 1967-88, S.506.

¹⁰³ Naumann, Friedrich: Das Wissen von der Kunst. In: Ders.: Werke, Bd.6, Ästhetische Schriften. Köln: Westdeutscher Verlag, 1964, S. 7.

theoretisch auch jedermann zugänglich, jedoch standen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kunst, Künstler und Publikum in Museen distanzierter gegenüber als je zuvor.¹⁰⁴

Die ambivalente Bewertung der Kunstmuseen beschreibt Hofmann folgendermaßen: „Die Fürsprecher des Museums nennen es Tempel, die Gegner sprechen von einem Gefängnis der Kunst.“¹⁰⁵ Den Museen wird vorgeworfen, sie unterstützten den Bildungskult, der sich aus der profanen Alltäglichkeit zurückzieht, vom Leben und der Wirklichkeit abgesondert und in ein „gepflegtes Exil“¹⁰⁶ verbannt. Werner Hofmann spricht von einem goldenen Käfig für die künstlerische Schöpfung. Die Befürworter hingegen betonen, das Museum biete die Möglichkeit, „Vergangenes aufbewahren“ und „Gegenwärtiges der Zukunft [zu] überliefern.“¹⁰⁷

So wurde es notwendig, die Museen umzustrukturieren und sie dem Publikum wieder anzunähern. Bereits nach 1913 wurden Initiativen gestartet, die der Vermittlung von Wissen über Kunst dienten. In der Mannheimer Kunsthalle richtete Fritz Wichert einen Lesesaal mit Licht- und Abbildungssammlung ein, und es wurden wöchentlich drei öffentliche Vorträge finanziert, die allen offen standen. Viele Museen boten Ferienkurse für Lehrer sowie preiswerte Führer durch die Sammlungen und öffentliche Vorträge an. Das Museum sollte nun Vermittler und Führer durch die Kunst für alle und gleichzeitig Ausdruck der nationalen kulturellen Leistungen sein. Viele Museen legten nun verstärkt Wert auf die Vermittlungsarbeit von Kunst. Das Museum als Ort der Kunstgeschichte stellt nicht mehr das Kunstwerk ins Zentrum der Betrachtung und der Ausstellung, sondern seine Bedeutung für die Kunstgeschichte, indem das Kunstwerk im Kontext anderer Kunstwerke erläutert und in den wissenschaftlichen Kontext eingeordnet wird.

Dieser Anspruch änderte sich erst in den 1960er- und 1970er-Jahren. 1976 beschreibt Brian O’Doherty den weißen Ausstellungsraum als idealen Raum für die Kunst der Moderne, besonders für abstrakte Tendenzen in der Malerei, bei denen sich die Malerei über den Rahmen hinaus auf die weiße Wand ausdehnt. Jedoch betrifft dies nicht in

¹⁰⁴ Nach den statistischen Erhebungen des Deutschen Instituts für Museumsforschung gab es 2014 6.372 Museen in Deutschland. Hinzu kommen noch 470 Ausstellungshäuser. Quelle: http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat69.pdf (Stand 5.4.2017)

¹⁰⁵ Hofmann, Werner: Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S.265.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd. S.267.

erster Linie den Museumsraum, sondern hauptsächlich die Kunstgalerie. Der „white cube“ oder die weiße Zelle steht hier auch nicht nur als neuer Ausstellungsraum mit neutralen weißen Wänden, vielmehr sei, nach O’Doherty, der Raum selbst, die Galerie zur „Kunst in Potenz“¹⁰⁸. So funktioniere das, was im Galerieraum abgelegt wurde, nur im Zusammenspiel mit dem Raum, dem „white cube“. Nicht mehr das Kunstwerk selbst, das neben anderen Tafelgemälden an einer Wand hängt, ist alleiniger Ausdruck des Künstlers, sondern der Raum/Ort der Kunst. Im Zentrum des künstlerischen Interesses steht nun das Kunstsystem und der Raum der avantgardistischen Kunst. O’Doherty schreibt dazu: „Mit dem Anbruch der Postmoderne ist der Galerie-Raum nicht mehr ‚neutral‘. Die Wand wird zur Membrane, durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich im Osmose-Verfahren austauschen. Sobald diese molekulare Erschütterung der weißen Wände wahrnehmbar wird, findet eine weitere Umkehrung des Kontextes statt. Die Wände nehmen auf, die Kunst gibt ab. [...] Der Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, ist eine Illusion. Die Entwicklung der freischwebenden weißen Zelle gehört zu den Triumphen der Moderne, eine Entwicklung, die ihre ästhetischen, ökonomischen und technischen Aspekte hat. In Form eines spektakulären Striptease entblößt sich die Kunst im Inneren der Zelle immer mehr, bis ihr formalistischer Endzustand erreicht war oder einige Zitate der Außenwelt übrigblieben. Die Wand wurde dabei an Gehalt reicher und reicher – vielleicht sollte ein Sammler einfach mal einen ‚leeren‘ Galerie-Raum kaufen.“¹⁰⁹

Bis Anfang des 20. Jahrhunderts kann man das Verhältnis von Kunst zu Museen am besten mit dem Schlagwort „Museen für die Kunst“ beschreiben. Die Meisterwerke der Vergangenheit in großen staatlichen und privaten Sammlungen bedurften eines angemessenen Aufbewahrungsortes, an dem sie einem breiten Publikum präsentiert werden konnten. Jedoch beginnt auch bereits im 19. Jahrhundert die Phase der „Kunst fürs Museum“. Für viele Künstler wird es zum Hauptziel in einer der großen Sammlungen vertreten zu sein, und in den Biografien der Künstler spielt der Aspekt der Ankäufe durch öffentliche Sammlungen zu Lebzeiten eine große Rolle.

In den 1920er-Jahren beginnt, wie oben beschrieben, bereits die Phase, in der Kunst mit dem Museumsraum bzw. dem Galerieraum betrieben wird. Künstler wie Schwitters, Duchamp oder Mondrian entwarfen Raumkonzepte und Installationen, die sich mit dem

¹⁰⁸ O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin: Merve, 1996, S. 99.

¹⁰⁹ Ebd., S.88f.

Kunst- und Ausstellungsbetrieb auseinandersetzen. Schwitters Merzbau in Hannover aus den Jahren 1923-24 (1943 zerstört) ist ein Galerieraum, dessen Wände, Decken, Böden durch den Künstler gestaltet wurden. Der Betrachter ist von diesem Kunstwerk umgeben und wird Teil des „Environment“, wie man solch eine Arbeit in den 1960er-Jahren bezeichnet hätte. Der Raum wurde durch Richtungslinien und Flächen gestaltet und durch ein System von Kuben strengster geometrischer Art bis zur völligen Auflösung des Raumes gebracht. Durch die Galerie wurde die Raumgestaltung durch Kurt Schwitters zur Kunst und der Betrachter, der sich im Raum befindet zum Agens.

In den 1960er-Jahren wird das Ausstellungswesen in Galerien und der Umgang mit dem „white cube“ durch Künstler wie Yves Klein radikalisiert. Am 28. April 1962 eröffnete Yves Klein in der Galerie *Iris Clert* in Paris seine Ausstellung mit dem Titel *Le Vide*. Und dieser Name war Programm. So wurde die Fassade der Galerie von außen zwar in International Klein Blue angestrichen, er servierte blaue Cocktails, wollte den Obelisken auf der Place de la Concorde blau anstrahlen lassen und heuerte einen Mann von der Garde Republicaine an, um den Eingang der Galerie zu bewachen. Im Inneren der Galerie hatte er das gesamte Mobiliar bis auf eine leere Vitrine entfernen lassen. Der Ort dieser Aktion, nämlich eine bekannte Pariser Galerie, und die Gesten (Eröffnung, Cocktails, Wache) sind künstlerische Aussage, ein eigenes Objekt ist nicht von Nöten. Bei Yves Klein wird die Galerie zum Kunstwerk.

Ein ähnliches Projekt lässt sich bei Robert Barry finden, der 1969 Einladungskarten mit der Aufschrift „during the exhibition the gallery will be closed“ versandte. Und die *Eugenia Butler-Galerie* in Los Angeles blieb tatsächlich geschlossen, außen war dieselbe Mitteilung zu lesen.

Obwohl sich das Konzept des „white cube“ in erster Linie auf den Galerieraum und das freie Ausstellungswesen bezieht, findet die weiße Zelle auch Einzug ins moderne Museum. Neue Kunstformen und Ausdrucksformen machen neue Ausstellungs-“Räume“ nötig. Auch der außermuseale Raum wird zum Experimentierfeld von Künstlern und Galeristen. Dieses freie Ausstellungswesen in Galerien und in den Großausstellungen beginnt mit dem *Salon de Paris*, später auch in London und Berlin, den *Secessionsausstellungen* in Berlin und Wien und natürlich mit der *Biennale* von Venedig (ab 1885) und *documenta* in Kassel (ab 1955).

Ausstellungen der Avantgardekunst finden jedoch auch in privaten Ausstellungsräumen und Ateliers statt. Zumeist handelt es sich dabei um Räume befreundeter Künstler, Industrieller oder Sammler, die ihre privaten Räume der Avantgarde zur Verfügung stellen, solange die offiziellen Institutionen diese Künstler und ihre Arbeiten ablehnen. Beispiele sind die Ausstellung der Künstlergemeinschaft *Brücke* in der Lampenfabrik Seifert in Dresden-Löbtau von 1906 oder die Ausstellung *Neuexpressionisten (Quadrige)* in der *Zimmergalerie Franck* in Frankfurt am Main im Dezember 1952. Ähnlich verhält es sich mit den ersten Versuchen der Videokunst von Nam June Paik und Wolf Vostell im Jahr 1963. Paik stellt in der *Galerie Parnaß* in Wuppertal aus, und Vostells *Environment 9 TV Dé-coll/agen* wird in der *Smolin Gallery* in New York gezeigt.

Paiks Ausstellung konnte 1963 nur sehr wenige Besucher verzeichnen und wurde hauptsächlich von befreundeten Künstlern und Kunstinteressierten besucht, jedoch gilt diese Ausstellung, dieses Happening als Beginn der Videokunst. Diese Aktionen wurden im Rückblick betrachtet erst durch ihre Präsentation in einem Kunstraum, wenn auch in einem alternativen Kunstraum wie einer Galerie, zum Teil des Betriebssystems Kunst und museumswürdig. Hier entsteht also Kunst durch die Galerie.

Neben dem aufkommenden und sich verstärkenden Ausstellungswesen in Galerien und bei Großausstellungen, die nach und nach die permanenten Kunstsammlungen der Museen an Popularität überholen, erhalten neue Distributionsmedien wie Händler, Galerien und Agenten eine neue Bedeutung. So wird die moderne und zeitgenössische Kunst immer mehr als Ausstellungskunst¹¹⁰ betrachtet, die ihren Ort in Galerien, Ausstellungshallen und in den Medien findet. Ohne ein perfektes Zusammenspiel von Medien, Ausstellung und Marketing wird eine Ausstellung nicht beachtet. Viele Kunstwerke, Aktionen und Ausstellungen werden mehr über die Medien rezipiert als über den direkten Besuch im Ausstellungsraum. So wird nach neuen alternativen Schnittstellen zur Öffentlichkeit gesucht. In diesem Zusammenhang spielen die Medien wie Zeitung, Radio, Film und Fernsehen, heute auch das Internet als Kommunikationsmedien eine große Rolle.

¹¹⁰ Damien Hirst schuf im Jahr 2008 sogar eine ganze Reihe von Kunstwerken, die nur zur Versteigerung bei Sotheby's gedacht waren. Eine Ausstellung um der Kunstwerke Willen fand nicht statt. Bei diesen Objekten handelt es sich um eine reine Verkaufsschau. Mit diesem Schachzug verdiente Hirst auf einen Schlag sehr viel Geld, zum anderen ist diese Aktion Ausdruck von Kritik am heute herrschenden Kunstsystem und Kunstmarkt. Somit stehen hier nicht die Kunstwerke an sich im Mittelpunkt, sondern die Aktion wird zur künstlerischen Handlung.

Ein weiteres Beziehungsverhältnis zwischen der Kunst und ihren Museen besteht im Museum als Gesamtkunstwerk, wie es seit 2007 beispielsweise die *Kolumba. Kunstmuseum des Erzbistums Köln* darstellt. Am 14. September 2007 wurde das neue Kunstmuseum des Erzbistums Köln eingeweiht. Im Zentrum der Diskussion über das Museum standen jedoch nicht die ausgestellten Kunstwerke, sondern hauptsächlich der Bau des Architekten Peter Zumthor und das Ausstellungs- bzw. Museumskonzept. In seiner Eröffnungsansprache erläutert Joachim M. Plotzek, Museumsdirektor bis 2008, das Konzept folgendermaßen: „[...] Wir Konservatoren von Kolumba freuen uns sehr, viele Wünsche in diesem Gebäude erfüllt zu sehen, vor allem auch den, der uns für ein Museum der wichtigste, und doch so selten eingelöste, scheint: der Kunst einen Ort bereitzuhalten, an dem sie ihre Ästhetik, ihre Wirkungsweise als Bildmedium entfalten kann. In solchem Verständnis lebt eine Museumsarchitektur mit einer deutlich eigenen, kräftigen Sprache nicht nur bewahrend, schon gar nicht sich selbst genügend, sondern vermittelnd in ihre eigentliche Funktion hinein: ein atmosphärisch anregender Ort des Dialogs zu sein, mit der eigenen Geschichte, mit der Kunst, mit den darin sich orientierenden Menschen. [...] So verstehen wir Kolumba als einen Ort, an dem vielfältige Wahrnehmungen mit wachen Sinnen möglich werden und sich daraus für jeden Besucher ein jeweils ihn betreffendes, individuelles Museum der Nachdenklichkeit entwickeln kann.“¹¹¹

Die Atmosphäre des Museums und das Eintauchen des Betrachters in dieses Gesamtkunstwerk werden zum Hauptziel der Museumsmacher. Durch dieses neue Kunsterlebnis soll der Betrachter zur Kunst und über diese zu sich zurückfinden. Doch dies funktioniert nur, wenn Kunst und Museum ein Gesamtkunstwerk bilden und eine Einheit werden.

¹¹¹ Joachim M. Plotzek: Ansprache zur Einweihung des Neubaus am 14. September 2007 in Köln. Quelle: http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=14&artikle=238&preview= (Stand 19.11.2008).

4.1.2 Eine neue Kunstauffassung als Grundlage für den Wandel der Kunstöffentlichkeit

Schon im Kontext der Erfindung der Fotografie durch Nicéphore Niépce, Louis Daguerre und William H.F. Talbot gab es verschiedene neue Auffassungen von Kunst. Bei Daguerre kann laut Daniels die Fotografie als „Erweiterung [seiner] künstlerischen Ambition über die Grenzen der Kunst hinaus“¹¹² verstanden werden. Daguerre versuchte durch die Fotografie ein möglichst detailgetreues Abbild der Natur auf technischem Wege herzustellen. Jedoch produzierte Daguerre Unikate, einem Gemälde gleich, da sein Herstellungsprozess eine Vervielfältigung der Bilder unmöglich machte. Die Daguerrotypie ist kein Massenmedium, sondern ein „Original“; an die Stelle des Kunstwerks tritt ein technisch produziertes Einzelstück. So gibt Daguerre auch nach seiner Erfindung die Malerei auf und markiert den Beginn der Substitution von Kunst und Medien. Diesem vom Pionier der Fotografie beanspruchte Originalcharakter des fotografischen Abbilds wurde jedoch bereits zur Zeit seines Erfinders widersprochen. Schon in seiner Salon-Kritik 1859 verdammt Charles Baudelaire den Realismus und die Fotografie als „Ausgeburt eines materialistischen Positivismus“¹¹³. Baudelaire setzte die Phantasie als Kampfbegriff gegen den Naturalismus eines Courbet. Jedoch begannen bald immer mehr Künstler, die Fotografie nicht nur als Dokumentations- und Assistenzmedium für die bildende Kunst zu nutzen, sondern Künstler wie Man Ray oder Alfred Stieglitz verlagerten ihr künstlerisches Tätigkeitsfeld auf die neue Technik. Die Kunstfotografen des 19. Jahrhunderts versuchten traditionelle Genres wie Stilleben, Porträts und Naturaufnahmen mit Hilfe der Fotografie umzusetzen, so beispielsweise Gustave Le Gray im Jahr 1857 mit seiner Fotografie *La grande vague* oder Eugène Durieu, der hauptsächlich durch Porträt- und Aktfotografie bekannt wurde. Dabei ist bemerkenswert, dass sich die Kunstfotografie weniger in den Kreisen der Berufsfotografen, als vielmehr unter den Amateurfotografen etablierte. Alfred Stieglitz war 1887 Preisträger der *Amateur Photographers's Holiday Competition* und gründete die Zeitschrift *American Amateur Photographer* sowie die vierteljährig erscheinenden *Camera Notes* und schuf damit den Kunstfotografen eine Plattform zur Veröffentlichung. Mit dieser Neuerung begann auch die Suche nach einer neuen Kunstöffentlichkeit. Die traditionellen Museen und Ausstellungsräume waren für die neue Fotokunst ungeeignet.

¹¹² Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München: Verlag C.H. Beck 2002, S.46.

¹¹³ Baudelaire, Charles: Salon 1859. Erschienen in *Revue Française* am 10. und 20.6.1859 und am 10. und 20.7.1859.

1902 organisierte Stieglitz eine Ausstellung mit dem Titel *American Pictorial Photography, Arranged by ,The Photo-Secession'*.¹¹⁴ Der Titel deutet auf sein Bestreben hin, die voneinander getrennt operierenden Gruppen der Kunstfotografie miteinander zu vereinen. Er nutzt zwar den traditionellen Rahmen des Ausstellungswesens, aber gleichzeitig die Zeitschrift als publizistisches Medium zur Veröffentlichung der fotografischen Kunstwerke, welche durch ihren Reproduktionscharakter den Printmedien von Natur aus nahe stehen. Ähnliche Konzepte verfolgten in den 1920er-Jahren die Künstler, Kunsttheoretiker und Bauhauslehrer László Moholy-Nagy und Man Ray. Das in diesem Zusammenhang Interessanteste an Moholy-Nagys Arbeit ist die Publikationsform als Fotobuch, das in den 1920er-Jahren „als ein neuer eigenständiger Bilddiskurs [entstand], der nicht nur auf die Verdrängung des Wortes durch die Fotografie in den Medien reagierte, sondern eine argumentative, assoziative und suggestive Rhetorik schuf, die konkret und abstrakt, synthetisch und analytisch, Sehen und Denken gleichermaßen herausforderte.“¹¹⁵ Neben kleinen Galerieräumen entstand somit ein neues Publikationsmedium: das Fotobuch. Die Fotobücher der 1920er-Jahre passten sich den veränderten Sehgewohnheiten ihrer Zeit an und nutzten ein neues technisches Distributions- und Reproduktionsmedium. Kunstfotografie entstand also nicht mehr ausschließlich für den musealen Raum, sondern nutzte ein alltägliches Medium, den Druck, als Distributionsorgan für jeden Interessierten.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich in den 1960er-Jahren feststellen. Nach den Abstraktionstendenzen der 1920er-Jahre beginnen die Künstler mit einer Abwendung vom Einzelwerk und einer Hinwendung zur Idee und zum Konzept; der Prozess und die künstlerische Aktion löst das Kunstwerk als Endprodukt ab. So bauen Kunstströmungen wie die gegenstandslose Malerei, Land Art, Konzeptkunst und Fluxus maßgeblich auf Theorie und Konzept auf.

Die Bedeutung der Kunsttheorie für den Künstler und sein Werk machte auch Joseph Beuys deutlich. Nach seiner Meinung steht zu Beginn des Schaffensprozesses das Wort, doch solle der Künstler nicht nur Artikel produzieren, sondern „Bildhauer oder

¹¹⁴ Vgl. Mulligan, Therese/ Wooters, David (Hrsg.): *Photography from 1839 to today*. George Eastman House, Rochester, NY. Köln: Taschen 1999, S.390ff.

¹¹⁵ Bergius, Hanne: *Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre*. S.88. In: Honnef, Klaus/ Sachsse, Rolf/ Thomas, Karin: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*. Köln: Dumont 1997, S.88-102.

Architekt [...] am gesamten sozialen Organismus [werden].“¹¹⁶ Kunst existiert für Beuys also nicht nur im Konzept, sondern darüber hinaus in der Auswirkung seines Schaffens auf die Gesellschaft. Die politisch-sozialen Auswirkungen seien das Merkmal künstlerischen Schaffens, doch sei dafür nicht unbedingt ein unveränderbares künstlerisches Objekt notwendig.

Kunst könnten auch flüchtige Prozesse wie Performances, Happenings, Land Art oder künstlerische Aktionen sein. Ursula Meyer spricht beispielsweise im Zusammenhang mit der Konzeptkunst von einer „Nichtkunst“ und von einer Entmaterialisierung der Kunstwerke.¹¹⁷ Heute werde „Kunst oft vom Künstler selbst oder *im* Künstler transportiert, statt durch verwässerte, verspätet zirkulierende Ausstellungen oder über bestehende Informationskanäle wie Post, Bücher, Telex, Video, Radio usw.“¹¹⁸ In der Diskussion über die eigene Rolle der Künstler und die Materialität der Kunst stellte sich immer stärker die Frage nach dem Objekt der Kunst; immer bedeutungsvoller wurde das Konzept. Häufig ist die Kunst nur noch als solche identifizierbar, wenn sie im Kunstraum präsentiert wurde, der jedoch nicht mehr dem traditionellen Raumkonzept eines Kunstmuseums entspricht. Künstler wie Beuys, Tambellini oder auch Minimal-Art-Künstler wie Richard Serra richten sich mit der Größe ihrer Kunstwerke (Serra) oder der Flüchtigkeit, dem ephemeren Charakter der Aktionen gegen das traditionelle Kunstsystem und führen den Museumsraum ad absurdum. Die Künstler benötigen nicht mehr zwangsläufig einen Kunstraum, wie ein Museum oder eine Galerie, sondern können jeden beliebigen Raum für ihre Kunst in Anspruch nehmen und diesen dadurch interpretieren. Anders herum ausgedrückt, lehnen die Künstler das Museum und den anerkannten Kunstraum ab, um grundsätzlich das bisherige Betriebssystem Kunst zu hinterfragen. Neben den traditionellen Ausstellungsorten schuf das „Betriebssystem Kunst“ weitere alternative Schnittstellen zur Öffentlichkeit, da das Museum „zugleich Symptom und Ort der frühen Moderne sowie Stein des Anstoßes“¹¹⁹ war. Die Künstler suchten alternative Foren zur Präsentation ihrer Kunst, so beispielsweise private Ausstellungsräume, Ateliers, Auktionen, Messen und Privatsammlungen, aber auch

¹¹⁶ Beuys, Joseph: Nicht einige wenige sind berufen, sondern alle. (zuerst 1973) S. 1089. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2 1940-1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998, S.1088-1091.

¹¹⁷ Lippard, Lucy: Interview mit Ursula Meyer und Nachwort zu *Six Years*. S. 1103. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2 1940-1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998, S. 1103-1106.

¹¹⁸ Ebd. S.1104.

¹¹⁹ Bonnet, Anne-Marie: Kunst und Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderungen und Chance. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2004, S. 57.

neue Distributionsmedien wie Händler, Galerien und Agenten. Mit dem Galeriewesen sind eng die Kunstkritik sowie oftmals Kataloge und Kunstzeitschriften verknüpft, die als Werbeträger dienen. Neben diesen an Ort und Zeit gebundenen Institutionen der Kunstpräsentation dienen die Medien (Zeitung, Radio, Film und Fernsehen, heute auch das Internet) nicht nur der Werbung, sondern auch zu Ausstellungszwecken.

Es reicht nicht mehr, als Besucher in regelmäßigen Abständen ins Museum zu gehen oder Ausstellungen zu besuchen, um die neusten Strömungen in der Kunst mitzubekommen. Eine intensive Auseinandersetzung mit der aktuellen Berichterstattung, aber auch den künstlerischen Statements in Presse oder in Publikationen sind für das Verständnis und die Wahrnehmung der aktuellen Kunst unerlässlich. Die Kunstöffentlichkeit muss sich nunmehr über viele verschiedene Kanäle informieren. Sie bleibt nicht mehr beschränkt auf den theoretisch jedermann zugänglichen Raum des Museums oder der Ausstellung, sondern weitet seine Grenzen aus und greift aus in die alltäglichen Informations- und Kommunikationskanäle. So findet die Kunst zum einen ihren Platz im Leben, zum anderen erfordert sie einen höheren Wissensstand und mehr Einsatz durch die Kunstöffentlichkeit, um diese aufzuspüren und zu verstehen. So wird die Kunstöffentlichkeit für zeitgenössische Kunstentwicklungen theoretisch größer, durch das elitäre Auftreten der Kunst wird der Rezipientenkreis jedoch eingeschränkt.

4.1.3 Fernsehen als neuer (musealer) Raum der Kunst oder neues Mittel und Thema der Kunst?

Das Fernsehen wurde wie die Vorgängermedien auch bald von den Avantgardenkünstlern für sich entdeckt. Jedoch wurde kaum ein Medium mit so viel Skepsis betrachtet wie das Massenmedium Fernsehen. So gilt auch heute das Fernsehen noch immer als Unterhaltungs- und Informationsmedium, wobei das Informationsmedium immer mehr vom Internet abgelöst wird. Übrig bleibt die Unterhaltung oder neudeutsch das „Entertainment“ mit einem negativen Beigeschmack; auch Infotainment oder Politainment sind nicht nur eine neue Form der Informations- und Politikvermittlung, sondern haben diese abwertende Bedeutung. Wie aktuell die Diskussion über das Niveau bzw. den Niveauverfall im Fernsehen ist, zeigte der Auftritt Marcel Reich-Ranickis beim *Deutschen Fernsehpreis* 2008 und die Diskussion darüber in der deutschen Presse. Reich-Ranicki lehnte den Preis ab, da er nicht mit den übrigen Preisträgern, die seiner Meinung nach für den Verfall der Kultur mit verantwortlich seien, auf eine Stufe gestellt werden wollte. Jedoch ist diese Diskussion nichts Neues; auch die Bemühungen, das Massenmedium Fernsehen als Ort der Kulturvermittlung zu nutzen, verfolgten Fernsehmacher und Kulturschaffende von Anfang an.

Zu Beginn des Fernsehens wurde das neue Medium als große Chance angesehen. Bereits die italienischen Futuristen beschäftigten sich mit dem Fernsehen als künstlerischem Ausdrucksmittel, so z. B. Marinetti im futuristischen Manifest *La Radia*, erschienen in der *Gazzetta del Popolo* im Oktober 1933. Lucio Fontana nutzte im Jahr 1952 erstmals das Medium Fernsehen für eine Sendung über den von ihm gegründeten *Spazialismo* und verfasste dazu das *Manifest des Spazialismus für das Fernsehen*. Allerdings folgte dieser ersten künstlerischen Umsetzung des Manifests aus dem Jahr 1952 keine weitere Fernsehsendung. Lucio Fontana schreibt am 17. Mai 1952 im *Manifest des Spazialismus für das Fernsehen*: „Das Fernsehen ist ein von uns lange erwartetes künstlerisches Mittel, das unsere Konzeption integrieren wird. Wir freuen uns, dass dieses Manifest, das alle Bereiche der Kunst erneuern soll, vom italienischen Fernsehen gesendet wird. Es stimmt, dass die Kunst ewig ist, aber sie war immer an die Materie gebunden. Wir dagegen wollen sie von dieser Fessel befreien, wir wollen,

dass sie – selbst bei einer einzigen Minute Sendezeit – im Weltraum tausend Jahre lang dauern soll.“¹²⁰

Lucio Fontana und die Gruppe der italienischen Futuristen sahen im Fernsehen die Chance, im „Raum- und Atomzeitalter“ eine zeitgemäße Kunstform zu entwickeln, die die bisherigen Kunstformen zugunsten der neuen aufgegeben hat. Es sollte eine Kunst sein, die „auf den Techniken unserer Zeit beruht.“¹²¹ Man muss in dieser Phase unterscheiden zwischen Künstlern, die ihre Kunstwerke und Ausdrucksstrategien den neuen Medien und deren Technik anpassen, und jenen, die die neuen telematischen Medien in die traditionellen Kunstwerke übernehmen und so beispielsweise in einem Tafelbild realistisch abbilden. Eine weitere Beschäftigungsstrategie mit telematischen Medien besteht darin, die Medien und die Apparate selbst als künstlerisches Produktions- und Ausdrucksmittel zu verwenden. Zumeist sind die Manifeste visionäre Ideen, die erst viel später von Künstlern umgesetzt werden können, da meist die technischen Voraussetzungen noch nicht gegeben sind. Jedoch führen diese künstlerischen Traktate zu einer intensiven Beschäftigung mit den Medien, der Kunst und deren Auswirkung auf die Gesellschaft. So bleibt festzuhalten, dass gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Geschichte der künstlerischen Avantgarden und deren Verhältnis zu den neuen Medien und Technologien anhand der Manifeste geschrieben werden kann bzw. werden muss, selbst wenn eine Realisation der Ideen technisch noch nicht möglich war, diese Ideen jedoch bereits als künstlerischer Ausdruck verstanden werden kann. Die Manifeste zum Radio und zum Fernsehen und deren Bedeutung für die Kunst können ähnlich wie die Aktionen der Konzeptkunst in den 1960er-Jahren als künstlerischer Akt gesehen werden, der auch ohne Objekt zur Revolutionierung und Entwicklung der Kunst und der Gesellschaft beiträgt.

Auch der Künstler und Komponist John Cage verfasste 1958 parallel zu seinen Kompositionen mehrere theoretische Abhandlungen, in denen er sich mit den neuen Möglichkeiten von Radio und Fernsehen befasste. Ein weiteres berühmtes Beispiel ist Nam June Paik mit seinem *Nachspiel zur AUSSTELLUNG des EXPERIMENTELLEN*

¹²⁰ Fontana, Lucio u.a.: Das Manifest des Movimento Spaziale für das Fernsehen, 1952. In: Decker/Weibel: Vom Verschwinden der Ferne [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont, 1990, S. 66.

¹²¹ Jedoch gelang es Fontana nicht, die im Manifest propagierten Vorstellungen auch in der Realität umzusetzen. So blieb Fontana weiterhin dem traditionellen Medium der Malerei verhaftet.

FERNSEHENS von 1964, in dem er seine Ausstellung *Exposition of Music – Electronic Television* reflektierte und damit den Beginn der Videokunst markiert.

Nicht nur als neues künstlerisches Medium und Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung, sondern als neuer musealer Raum wurde, wie bereits dargestellt, das Fernsehen von Beginn seiner Existenz betrachtet. Sowohl Künstler, wie u. a. Gerry Schum mit seiner *Fernsehgalerie*, als auch Medientheoretiker und Fernsehmacher sahen im neuen Massenmedium das Potential einem Museum oder einer Galerie gleich Kunst auszustellen bzw. dem interessierten Publikum zugänglich zu machen. So erläutert Schum in seiner Eröffnungsrede zur *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum*, am 15.4.1969 im *Sender Freies Berlin*: „Das Dreieck Atelier-Galerie-Sammler, in dem sich Kunst bisher abgespielt hat, wird gesprengt. Anstelle des privaten Kunstbesitzes, der die weitere Publikation von Kunstwerken blockiert, tritt die Kommunikation mit einem größeren Publikum durch Publikationen oder Fernsehen.“¹²² Die Ausstellungen *Land Art* und später *Identifications* fanden nicht mehr im Raum einer Galerie oder eines Museums statt, sondern existierten nur noch in Form einer Fernsehsendung, ähnlich einer Performance oder eines Happenings im Museum, das auch nur zur Zeit der Aufführung real existiert.

Das Potential, Kunst mit dem Fernsehen zu produzieren, beschreibt Jean Leering vom *Stedelijk van Abbemuseum* in Eindhoven, der die Einführungsrede zur Eröffnung der *Fernsehausstellung I* hielt, folgendermaßen: „Sie [Die Kunst] will nicht nur vom Fernsehen dokumentiert werden, nein, sie will dieses Informationsmittel verwenden als künstlerisches Mittel. Und zwar wird das Fernsehen nicht eingeschaltet als eine Möglichkeit, um eine Information über Kunst zu geben, sondern die Künstler verwenden das Fernsehen und Projektion, um Kunstwerke zu realisieren, die ohne das Fernsehen überhaupt nicht konzipiert werden könnten. Also ein Kunstwerk als Fernsehwerk.“¹²³

Schon der Name der Fernsehsendung *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* ist Ausdruck dieses neuen Anspruchs an das Medium Fernsehen, nämlich nicht nur Objekt und Ausdrucksmittel, sondern ein neuer musealer Raum zu sein. Das Fernsehen erweitert die traditionelle Kunstöffentlichkeit um den Aspekt der Sendezeit und des

¹²² Schum, Gerry: Redemanuskript. Einführung in die Sendung FERNSEHGALERIE BERLIN GERRY SCHUM. In: Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003, S. 70.

¹²³ Leering, Jean: Redemanuskript: Einführungsrede zur Eröffnung der Fernsehausstellung Land Art. In Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003, S. 73.

Programmplatzes. Der kunstinteressierte Zuschauer muss sich nun zwar nicht mehr räumlich verlagern, er ist jedoch auf einen festen Sendezeitpunkt festgelegt. Verpasst er die Sendung im Fernsehen, besteht auch nicht die Möglichkeit, sich die Kunstwerke an einem anderen Ort anzusehen. Das Moment der Live-Sendung und der Aufführung ist entscheidend für den neuen Ausstellungsraum.

4.1.4 Die Kunst als Medienereignis

Kunst seit Mitte des 20. Jahrhunderts erhält, wie in Kapitel 4.1 und 4.2. beschrieben, einen neuen Charakter. Der moderne Kunstbegriff ist geprägt von der Ablösung des Werkbegriffs durch den des Ereignisses. Nicht mehr das Kunstwerk als vom Künstler mit den eigenen Händen geschaffenes Objekt konstituiert die Kunst, sondern das Konzept, die Idee und die Handlung. Für diesen revolutionierenden Kunstbegriff spielt Kommunikation eine entscheidende Rolle: Kommunikation schafft Ereignisse. Frank Bösch beschreibt dies folgendermaßen: „Räumliche und kulturelle Konstrukte wie Europa konstituieren sich im hohen Maße über Kommunikation. Diese verdichtet sich seit 1500 immer wieder in Medienereignissen, die integrierend zeitgleiche Deutungen anboten und transferieren. [...] Nicht minder medial geprägt ist die Speicherung dieser Ereignisse im europäischen Gedächtnis.“¹²⁴ Die Ereignisse sind, so Bösch, nicht erst seit dem Fernseh- und Internetzeitalter Medienereignisse, sondern es erhöhte sich lediglich ihre Anzahl seit den 1960er-Jahren rapide. Die Ereignisse werden von einer Begebenheit zum Ereignis. Das Vorher und Nachher stellt dabei oft eine Einbettung des Ereignisses in einen narrativen Zusammenhang dar. Bösch weist auch auf das Problem hin, dass eine Begebenheit eben auch nur zum Ereignis werden kann, wenn man diese zur Kenntnis nimmt und „öffentlich darüber kommuniziert“¹²⁵ wird. Und diese Kommunikation findet meist in und durch Massenmedien statt. Ereignisse sind dabei nicht immer nur genuine und mediatisierte Ereignisse, sondern in vielen Fällen auch inszenierte bzw. Pseudoereignisse oder medieninszenierte Pseudoereignisse. Also Ereignisse, die ohne die Medien nicht stattgefunden hätten und eigentlich auch keinen Ereigniswert haben, werden erst von den Medien dazu gemacht. Zum Medienereignis gehört laut Bösch häufig auch eine Selbstreferentialität. Es wird also nicht nur über das vermeintliche Ereignis berichtet, sondern auch über die Rolle der Medien für den Entstehungsprozess eines Ereignisses. Dabei sind die Medien sowohl Beobachter als auch Beschützer des Ereignisses, indem sie es in eine ritualisierte Form der Berichterstattung einbetten und ihm damit einen sicheren Rahmen geben. Die Steigerung der Anzahl an Medienereignissen lässt seit dem ausgehenden Jahrhundert immer neue Ereignisse besonders im Bereich Sport und Kultur entstehen. Und so ist die Fußball-Weltmeisterschaft schon lange kein reines Sportereignis mehr. Bereits die

¹²⁴ Bösch, Frank: Europäische Medienereignisse. In: European History Online (EGO), published by the Institute of European History (IEG), Mainz 2010. Quelle: <http://www.ieg-ego.eu/boeschf-2010-de> (Stand 22.02.2011)

¹²⁵ Ebd.

Weltmeisterschaft 1954 läutete eine neue Epoche der Sportereignisse ein. Die Übertragung über das neue Massenmedium Fernsehen brachte den in Bern stattfindenden Wettkampf in die Heimat, wenn auch noch kaum ins heimische Wohnzimmer. Meist wurden gemeinsam in Fernsehstuben oder vor den Schaufenstern die Zuschauer zu Teilnehmern am Ereignis. In den letzten Jahren, also sowohl 2006 als auch 2010 und 2014, wurden die Weltmeisterschaften in Deutschland zum Massenevent. Bei Public Viewings entstand ein deutschlandweites Gemeinschaftsgefühl, welches wiederum über die Medien bis in den letzten Winkel der Republik übertragen wurde. Das Ereignis an sich tritt scheinbar in den Hintergrund, die Berichterstattung über das kollektive Erleben wurde ähnlich präsent und bedeutsam wie die Fußballspiele selbst. Die Dauer des Fußballspiels ist nun nicht mehr auf 90 Minuten begrenzt. Die Vor- und Nachberichterstattung, aber auch die Berichterstattung über das „Drumherum“ gehört zum Medienereignis dazu. Die Weltmeisterschaft 2006 führte sogar zu einem, mit dem Grimme-Preis ausgezeichneten Kinofilm mit dem Titel *Deutschland ein Sommermärchen* von Sönke Wortmann, mit vier Millionen Zuschauern im Kino und ca. 10 Millionen Fernsehzuschauern. Der Bundestrainer Joachim Löw erhält das Bundesverdienstkreuz, die Nationalelf das Silberne Lorbeerblatt. Diese Aufwertung des Sports und des Ereignisses Fußballweltmeisterschaft steht natürlich im engen Zusammenhang mit der Medienberichterstattung und mit dem Medienereignis. Aus einem dritten Platz bei der Weltmeisterschaft wird eine Siegesfeier, als habe die Mannschaft die Weltmeisterschaft gewonnen. Das Ergebnis ist nicht mehr das entscheidende, sondern das Ereignis an sich. Ähnlich verhält es sich oftmals mit der Kunst: Kunst findet nicht im Verborgenen statt und genügt sich nicht mehr selbst, sondern ist in der Regel für ein Publikum geschaffen. Das Ideal von „L'art pour l'art“ existiert nicht mehr. Dieses Publikum erreicht der Künstler zum einen über Ausstellungen, zum anderen über die Medien in Form von Medienberichterstattung oder als Übertragungsmittel. Beat Wyss beschreibt die Veränderungen und die Öffnung der Kunst zum Markt folgendermaßen: „Es entsteht also [nach Gründung des Pariser Salons], neben dem Markt, die öffentliche Meinung als neuer Anlehnungskontext, ohne die das Kunstsystem nicht zum Abschluss gekommen wäre. Der Schritt zur Öffnung des Diskurses geschieht zur gleichen Zeit, als fürstliche Sammlungen dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht werden: [...]“¹²⁶ Den Typ des Ausstellungskünstlers beschreibt Beat Wyss folgendermaßen: „Nicht mehr Fürst und Auftraggeber, sondern

¹²⁶ Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem. Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Band 32. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006, S. 244.

die Öffentlichkeit ist erster Adressat eines neuen Künstlertyps. Er arbeitet zwar wie der Auftragskünstler für den Markt, doch das Marktregulativ bildet jetzt nicht mehr die diskreten Regeln der Fernpatronage, wie zu Zeiten Poussins, sondern die öffentliche Kritik. Mit dem Ausstellungskünstler betreten die Künste die Arena der Massenmedien.¹²⁷ Es ist also nicht mehr nur die Veröffentlichung durch die Massenmedien, die für den Künstler entscheidend ist, sondern die öffentliche Rezeption und die Diskussion in der Öffentlichkeit, meist über die Massenmedien. Pressespiegel und Ausstellungsrezensionen in den überregionalen Tageszeitungen sowie in der Fachpresse werden zum Gradmesser für den Erfolg eines Künstlers und einer Ausstellung.

Große, auch „Blockbuster-Ausstellungen“ genannte Kunstereignisse lösen vielfach intensiv recherchierte, wissenschaftlich aufgearbeitete Sonderausstellungen ab. Ausstellungen wie die Präsentation der Sammlung des New Yorker *MOMA* in Berlin oder die *Guggenheim*-Ausstellung in der *Bundeskunsthalle* sind für ein Massenpublikum konzipiert und werden oftmals zum Medienereignis. Die Berichterstattung in den Medien oder die Produktion ausstellungsbegleitender Reportagen werden zur Messlatte des Erfolgs sowie Besucherzahlen jenseits der 200.000 zum neuen Maßstab. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse und Inhalte werden zweitrangig. Die Rezeption durch die Medien und durch die Öffentlichkeit entscheidet über den Erfolg oder Misserfolg der Kunst. Dies bedeutet: Kunst wird zum Medienereignis, bei dem die Inhalte in den Hintergrund treten. Es handelt sich hier um Kunst um des Ereignisses willen.

Ähnlich verhält es sich seit den 1960er-Jahren mit Performance und Happening. Oft fanden diese neuen Kunstformen in Anwesenheit der Medien oder für die Medien statt. Das Ereignis, also dass etwas passiert, wird zum Gegenstand der Kunst. Einige Happenings hätten wohl ohne die Anwesenheit der Medien gar nicht stattgefunden, so beispielsweise einige Aktionen im Rahmen der *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum*, die anlässlich der Fernsehhausstellungen *Land Art* und *Identifications* gewissermaßen als Auftragsarbeiten für die Fernsehkamera entstanden.

Eine „Praktische Zusammenarbeit des Fernsehens mit den Museen“ sieht Rolf Wiesselmann 1969 zunächst darin, dass „beide Seiten (Fernsehen und Museum)

¹²⁷ Ebd., S. 244/245

gewissermaßen aus Kenntnis des Marktes wissen, wie sie was anbieten und absetzen können.“¹²⁸ Als mögliches Beispiel für „Museumsberichte“ im Fernsehen sieht Wiesselmann das Porträt eines Hauses aus aktuellem Anlass, also beispielsweise die Wiedereröffnung nach einem Umbau, beschrieben am Beispiel des *Wilhelm-Lehmbruck-Museums* in Duisburg 1964 mit Beiträgen in den Sendungen *Spektrum* und *Hier und Heute*. Zu Sonderausstellungen mit „spektakulären Ereignissen“, sogenannte Museumsereignisse zählen Um- und Anbauten, kostspielige Ankäufe und Neuerwerbungen oder neue Vorschriften in Museen. Aber auch Museumseinrichtungen, wie Kupferstichkabinette und andere Abteilungen, wie die Restaurierung, werden zum Thema. Ein weiterer Aspekt gilt der Frage nach den Museen in der Umwelt, also die Museen im gesellschaftlichen Kontext.

Unter einem letzten Punkt fasst Wiesselmann dann den „Umkreis der Museen“ zusammen. Dazu zählen „all die aktuell datierbaren künstlerischen Aktionen, die mit der Arbeit der Museen zumindest den interessierten Personenkreis, [...], die potentiellen Konsumenten gemeinsam haben: [...]“¹²⁹ Zu diesen künstlerischen Aktionen zählen dann auch „Öffentliche Aktionen, Happenings, Multimedia“ und „Ereignisse in privaten Galerien“. Für diese Aktionen wird also das Massenpublikum des Fernsehens als gleicher Konsumentenkreis angesehen, die Aktionen werden als Medienereignis eingestuft. Allerdings vermutet Wiesselmann, dass die Zusammenarbeit zwischen Theater und Fernsehen einfacher sei, als die zwischen Museen und Fernsehen. Die Museen könnten vom Fernsehen allenfalls erwarten, dass „die Öffentlichkeit vom großen und kleinen Alltag der Museumsarbeit mehr erfährt, als es früher geschah“, und dass Informationen über Ausstellungen, Museumsbesitz und Ergebnisse der Museumsarbeit verbreitet würden.¹³⁰ Eine intensive Zusammenarbeit kann Wiesselmann also noch nicht sehen. Jedoch beschreibt er das Zugehen des Fernsehens auf das Museum und die Auswirkungen auf die Öffentlichkeit folgendermaßen: „Nebenbei: Fernsehen führt Forschung nicht weiter, aber es macht sie in Methode und Wirkung angemessen bekannt. Und endlich: das Fernsehen, indem es über kulturelle Ereignisse überhaupt berichtet, wirkt unmittelbar auf die Bildung und auf die Interessen unserer Mitmenschen ein. Und ich wage zu behaupten: was wir auf den

¹²⁸ Wiesselmann, Rolf: Praktische Zusammenarbeit des Fernsehens mit den Museen (I), S. 95. In: Deutsche Unesco-Kommission (Hrsg.): Fernsehen und Museum, Museumsbericht der Deutschen UNESCO-Kommission. Köln 1970, S. 94-98.

¹²⁹ Ebd., S. 96.

¹³⁰ Ebd., S. 97.

Tisch legen, dient auch dem Museum.“¹³¹ Wiesselmann sieht also nicht im „was“ die Bedeutung des Fernsehens für die Museen und damit im übertragenen Sinne wohl auch für das Kunstsystem und die Kunst, sondern im „dass“. Die Tatsache, dass über Museen und ihre Arbeit im Fernsehen berichtet wird, macht die Institution öffentlich und zugänglich. Museen und Kunst werden zum Thema ernannt. So verhält es sich auch mit Ausstellungen. Die Tatsache, dass im Fernsehen darüber berichtet wird, dass die Eröffnung übertragen wird oder Reportagen zu großen Ausstellungen entstehen, macht die Kunst zum Medienereignis. Ausstellungen müssen nicht mehr besucht werden; oftmals reicht es, eine Rezension gelesen oder einen Bericht gesehen zu haben, um am öffentlichen Diskurs teilnehmen zu können. Die Medienberichterstattung ersetzt den Ausstellungsbesuch.

Für das Verhältnis von Kunst und Medienereignis kann auch folgende Zusammenfassung von Frank Bösch zum Thema Medienereignis herangezogen werden: „Mit der massenhaften Verbreitung des Fernsehens seit den 1960er Jahren gewannen diese für die Moderne typischen Formen des Medienereignisses zusätzlich an Bedeutung. Die audiovisuelle Verdichtung der Welt führte dazu, dass die wechselseitige Beobachtung und Deutung im Medienereignis an Anschaulichkeit und Emotionalität gewann. Umgekehrt verhalfen Medienereignisse (Krönung der englischen Königin Elisabeth II. 1953 oder die Fußball-Weltmeisterschaft 1954) dem neuen Medium Fernsehen erst zum Durchbruch. So wurde die Mondlandung 1969 als ein globales Medienereignis gedeutet, welches vor allem den Siegeszug des Fernsehens markierte, das maßgeblich zur Durchführung der Mondlandung beigetragen hat. Selbst der Vatikan änderte 1958 sein Zeremoniell, um die Beisetzung der Päpste an das Fernsehzeitalter anzupassen.“¹³² Ereignis und Medium beeinflussen sich in ihrer Entwicklung also gegenseitig, verändern einander und machen einzelne Ereignisse überhaupt erst möglich. Dieses Beziehungsgeflecht kann so auch auf das Verhältnis von Kunst und Medienereignis angewendet werden.

¹³¹ Ebd.

¹³² Bösch, Frank: Europäische Medienereignisse. In: European History Online (EGO), published by the Institute of European History (IEG), Mainz 2010. Quelle: <http://www.ieg-ego.eu/boeschf-2010-de> (Stand 22.02.2011).

4.2 Exkurs – Radiokunst

Laut Edith Decker und Peter Weibel wurden die Grundlagen der Zivilisation bereits im 19. Jahrhundert gelegt, weiterentwickelt und durch Technologien wie Dampfmaschine, Elektrizität, Eisenbahn, Auto, Flugzeug, Telegrafie, Telefon, Fotografie, Film, Funk, Fernsehen und Computer geprägt.¹³³ Die massenhafte Produktion und der massenhafte Gebrauch wurden zu den Grundsätzen der Gesellschaft. Die Entwicklungen spiegeln sich auch in einer veränderten Raumerfahrung und der beschleunigten Zeitwahrnehmung wider. Der scheinbare Verlust des Raumes lässt sich symptomatisch an den Beispielen Eisenbahn und Flugzeug aufzeigen. Mit dem Aufstieg von Telefon, Radio und Fernsehen zu Massenmedien im 20. Jahrhundert wurden diese als Transformation der Zeit und der Kommunikation wahrgenommen und dann auch für künstlerische Zwecke eingesetzt, in den historischen künstlerischen Medien reflektiert und später zu Kunstmedien. Decker und Weibel fassen die Entwicklung folgendermaßen zusammen: „Das Verschwinden der Ferne war also immer mit Maschinen, Geschwindigkeit, Bewegung, Annihilation von Raum und Zeit, Simultaneität, Globalität, Immaterialität usw. verknüpft.“¹³⁴ Doch nicht nur die Bedrohung des Raumes und der Zeit durch die Massenmedien werden wahrgenommen, sondern auch die Auflösung des Körpers durch den binären Code der digitalen Kultur. Der Künstler On Kawara versucht in der Zeit zwischen 1970 und 1979 dieser Gefahr entgegenzuwirken und sie zu verdeutlichen, indem er jeden Tag der globalen Telekommunikationsgesellschaft über Telegramme versichert: „I am still alive.“

Dieses Beispiel stammt jedoch bereits aus einer späteren Phase der Medienkunst. Die „Kunst im telematischen Zeitalter“ beginnt laut Peter Weibel mit einer ersten Phase, in der die neuen Technologien nicht zur Produktion verwendet werden, sondern als Begründung zur Erneuerung der traditionellen Kunstmedien wie Malerei und Skulptur dienen. Die Revolutionierung von Material und Form in der Kunst ist eine der wichtigsten Entwicklungen für die telematische Kunst. Aber auch der Begriff der „Zeit“ ist charakteristisch. Der Philosoph Henri Bergson beschäftigte sich mit den Begriffen „intuition, durée, simultanéité“ und mit der Überschneidung dieser Begriffe, mit dem Begriff der Zeit „temps“. Bis in die 1960er-Jahre hinein und auch noch bis heute haben

¹³³ Decker/Weibel: Vom Verschwinden der Ferne [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont 1990, S.23.

¹³⁴ Ebd. S.24.

Raum- und Zeittheorie, die sogenannte spatiale vierte Dimension, besonderen Einfluss auf die telematische Kunst.

Die Neo-Avantgardisten griffen diese Positionen nach dem Zweiten Weltkrieg auf und führten sie weiter. Sie machten die technischen Medien jedoch nicht zu ihren künstlerischen Medien. So beispielsweise Lucio Fontana, der schreibt: „Um im Raum- und Atomzeitalter eine Kunstform zu entwickeln, haben wir Künstler unserer Zeit die bekannten Kunstformen aufgegeben und eine Kunstform entwickelt, die auf den Techniken unserer Zeit beruht.“¹³⁵ 1948 schreibt er im *Manifest des Spazialismo*: „Durch Funk und Fernsehen werden wir künstlerische Ausdrucksformen von ganz neuer Art ausstrahlen.“ Jedoch, wie bereits angemerkt, schreibt Fontana zwar über die neuen Ausdrucksformen, doch arbeitet er weiterhin in seinen traditionellen Medien, der Malerei und Skulptur. Deutlich wird diese Verankerung in den traditionellen Kunstformen beim *TV-Manifest des Spazialismo* 1952, dem ersten telematischen Happening.

Erst die Künstler, die wirklich daran gearbeitet haben, wie die neuen Technologien künstlerischen zu nutzen seien, so Decker/Weibel, seien die eigentliche Avantgarde. Diese Künstler begannen, die technischen Telemedien als Mittel der Kunstproduktion zu benutzen sowie die sozialen Probleme, die durch die neuen Kommunikationsformen entstehen, zu reflektieren und zu thematisieren. Die Künstler machten Kunst mit und über Medien. In der Überlegung zur Entwicklung der Medienkunst trifft Peter Weibel folgende Feststellung: „Im Sinne einer Kunstauffassung, welche Gründe hat anzunehmen, dass es eine Evolutionstheorie der Kunst gibt, die also die Entwicklung und Veränderung der Kunst nicht aus sich heraus, kunstimmanent, als Leben der Formen begreift, sondern in der sozialen Geschichte mit jenen Faktoren sucht, welche die Formen und ästhetischen Strategien der Kunst ändern, ja sogar die eigentlichen Gründe für die großen Stilbrüche der Kunst im epistemischen Epochenwechsel sucht, kann man hauptsächlich drei Entwicklungsphasen [...] datieren.“¹³⁶

Besonderes Interesse ruft nach dem Zweiten Weltkrieg das Radio hervor. In diesem Kontext wird auch schnell der Begriff der Radiokunst verwendet. Medienkunst beginnt nämlich bereits mit Film und Radio. Dabei hat die Radiokunst wiederum große

¹³⁵ Zitiert nach: Ebd. S.64

¹³⁶ Peter Weibel: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, S. 65. In: Decker/Weibel: Vom Verschwinden der Ferne [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont 1990, S. 19-78.

Gemeinsamkeiten mit dem Medium Fernsehen. Es ist ein Sendemedium mit ähnlichen Programmstrukturen. Beide Medien gehören zum „Rundfunk“, Massenmedien, die ein grundlegend neues Dispositiv aufweisen. Anders als im Film/Kino werden diese oft alleine und in den eigenen vier Wänden rezipiert, während Film/Kino ein gemeinschaftliches Rezeptionsergebnis darstellt. Radio und Fernsehen werden oft als Nebenbei-Medien genutzt, wohingegen im Kino bereits durch die Verdunklung des Raumes eine Konzentration auf die Leinwand erfolgt. Besonderes Merkmal des Radios ist die Mehrkanaligkeit, das Programm und die Serialität. Zu den Unterschieden zwischen den beiden großen Rundfunkmedien gehört besonders die individuelle Nutzung. Das Zapping, typisches Nutzungsmerkmal des Fernsehens, ist beim Radio nicht so weit verbreitet, und das Radio ist ein weitgehend akustisches Medium im Gegensatz zum Fernsehen. Und so bemerkt Lommel bereits zu Becketts Tonband/Hörspiel *Krapp's Last Tape*, ein Drama für zwei Stimmen, dass „Hörspiele Räumlichkeit immer auch zeitlich repräsentieren müssten. Eine Figur existiere nur, solange sie sich äußert oder Geräusche macht.“¹³⁷ Einem ähnlichen Prinzip folgt John Cage mit seiner Komposition *4'33" Stille*. Das Radiostück wird erst im Moment der Sendung bzw. der Aufführung im Konzertsaal existent, so wie die Sendezeit Figuren eines Hörspiels erst existent macht. Mit dieser Frage setzt sich auch Sabine Breitsamer auseinander, die in der Beschäftigung mit dem Unsichtbaren und Immateriellen sowie der paradoxen Beziehung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit eine der Grundpositionen von Radiokunst sieht.¹³⁸ Breitsamer spricht von „Klangwerke[n] als Manifestation eines neuen Künstlers“.¹³⁹

Das Radio löst die Laute vom Mechanismus und sendet sie im Moment des Entstehens simultan in einen anderen Kontext, wo sie wiederum rekontextualisiert werden. Der Kontext und die Radiolaute beeinflussen und interpretieren sich dabei gegenseitig. Da die Situation, in der Radio gehört wird, ähnlich der des Fernsehens vielfältig und nicht standardisierbar und durch den Produzenten nicht kontrollierbar ist, ist die Beeinflussung nicht kalkulierbar und das Ergebnis sehr disparat. Die Instanz am anderen Ende der Leitung, also der Zuhörer, ist Teil der gesendeten Werke.

¹³⁷ Lommel, Michael: Samuel Beckett: Synästhesie als Medienspiel. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 67.

¹³⁸ Sabine Breitsamer: 1924: Radiokunst – drei Grundpositionen. S. 87. In: Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 87-95.

¹³⁹ Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried: Zwischen Avantgarde und Popkultur, S. 10. In: Ders. (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 9-14.

Zunächst wurde im Rahmen des Kulturauftrags der Sendeanstalten das reproduziert und gesendet, was es bereits gab und was von den Produzenten kalkulierbar blieb, nämlich u.a. Orchesterkonzerte oder Theaterstücke. Die eigenständige Soundart beginnt jedoch mit den experimentellen Schöpfungen der Dadaisten und Futuristen um 1913. Dazu zählen Raoul Hausmann und Kurt Schwitters, die noch keine Radiokunst, aber Laut- oder Tonkunst betreiben. Erst Anfang der 1920er-Jahre entsteht Radiokunst, eine Kunst, die speziell für diese neue Apparatur und dieses neue Medium entstand. Eine zweite Innovationswelle erlebt die Tonkunst in den 1960er-Jahren mit Friedrich Knilli (*Totales Schallspiel*, 1961) und John Cage. Mitte der 1960er-Jahren öffnete sich das Radio unter dem Motto des *Neuen Hörspiels* neuen Materialkonzepten (John Cage, Pierre Schaeffer, Mauricio Kagel).

Immer wieder gab es Versuche, das monodirektionale und lineare Broadcast-System aufzubrechen, beispielsweise durch Amateurradio oder Hörerbeteiligung. In den 1980er-Jahren erfolgt ein erneuter Schub aus den USA, der u.a. 1986 zur Gründung des „Kunstradios“ durch Heidi Grundmanns im *ORF* in Wien führte. Dieses „Expended Radio“ stellt nun eine Verschränkung mit den neuen Medien dar und kann unter das Stichwort der Intermedialität eingeordnet werden. Darin liegt auch der Unterschied zwischen Sound Art und Radiokunst. Sound Art ist eine Verschränkung von Kunst, Musik und Literatur, Radiokunst oder „Expended Radio“ bezieht gesellschaftliche und politische Dimensionen von Radio mit ein. In diesem Kontext entstand die legendäre Sendereihe bei *Radio Bremen* von Hans Otte *pro musica nova*. Anne Thurmman-Jajes betont dabei jedoch, dass die Begriffe Sound und Sound Art „notorisch unscharf“ seien: „[...] sie können im Sinne eines Stilbegriffs oder aber einer Gattung verstanden werden, und dabei wieder eine Reihe von akustischen und visuellen Phänomenen sowie künstlerischen Konzepten und Themen in sich vereinen.“¹⁴⁰ Das verbindende Element der Vielzahl von Ausformungen sei die Interdisziplinarität sowie die „Manifestation eines neuen künstlerischen Denkens.“¹⁴¹

Dieses neue künstlerische Denken wurde in Form von kleinen Auflagen verlegt und/oder öffentlich zugänglich gemacht, indem alle publizierenden, vervielfältigenden und

¹⁴⁰ Thurmman-Jajes, Anne: Soundart. S. 21. In: Thurmman-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 21-28.

¹⁴¹ Ebd. S. 21.

veröffentlichenden Medien wie Radio, Fernsehen, Audio-Abspiel- und Wiedergabegeräte genutzt wurden. Diese „massenmedialen Klangwerke“ bezogen sich dabei jedoch immer noch auf die traditionellen Kunst- und Musikfassungen von Original und Komposition. Thurmann-Jajes resümiert jedoch: „Es geht nicht mehr um die Verbindung bzw. Verschmelzung künstlerischer, musikalischer und literarischer Disziplinen und die dadurch entstehenden neuen Kunstformen, sondern um die Freiheit in der Wahl dieser mittlerweile etablierten Ausdrucksformen. Die Frage der Grenzüberschreitung steht nicht mehr im Vordergrund, die Künstler arbeiten per se interdisziplinär und bewegen sich wie selbstverständlich zugleich in den verschiedensten Disziplinen. Ihre Strategie liegt vielmehr darin, sich Medien für ihre künstlerische Position herauszugreifen, um die Heterogenität künstlerischer Arbeit aufzuzeigen.“¹⁴²

Auch Künstler haben sich mit der aufkommenden Radiokunst und den damit gegebenen Möglichkeiten geäußert, so u.a. Artaud, wie es Wolfgang Hagen in seinem Aufsatz „Artaud und die Serialisierung des Radios“ darstellt.¹⁴³ Hier geht er der Frage nach, ob „[...] Radiokunst, um Radiokunst zu sein, auch zwingend im Radio gespielt werden [muss]?“¹⁴⁴ Artauds Antwort darauf lautet: nein, entscheidend sei nur, dass das Stück für das Radio produziert und in Auftrag gegeben wurde. Die grundlegende Theorie Artauds für die Radiokunst ist die Abspaltung der Stimme von der Körperlichkeit. Wolfgang Hagen bemerkt hierzu: „Die Stimme vom Körper loszulösen, ist wiederum genau das, was das Radio in technischer Realität immer schon tut. Nicht nur räumlich [...], sondern zugleich auch zeitlich [...].“¹⁴⁵ Für Artaud ist das Live-Ereignis nicht mehr absolute Bedingung, und so arbeitet er mit Tonbandgeräten und Schallplatten. Durch diese Arbeitsweise können die Sendungen/Radiostücke vorproduziert werden und später zu bestimmten Zeitpunkten gesendet werden. Diese Vorgehensweise ermöglicht eine Serialisierung der Radiokunst. Im amerikanischen Radio bildet sich in den 1920er-Jahren schon früh ein dominantes Programm-Formenmuster heraus, nämlich das des täglichen oder wöchentlichen Serials. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg taucht das Serial auch im europäischen Radio auf und verlagert sich ab den 1950er-Jahren ins Fernsehen. Im Bereich des Radios hat sich vor allem in

¹⁴² Ebd., S. 25.

¹⁴³ Hagen, Wolfgang: Artaud und die Serialisierung des Radios. In: Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/ Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 133-141.

¹⁴⁴ Ebd., S. 133.

¹⁴⁵ Ebd., S. 134.

den USA ein starker Amateurismus ausgebildet. Jeder kann auf einer bestimmten Frequenz senden und empfangen. Auf diese Weise organisierten sich die Amateurfunken in den USA und bildeten feste Regeln und Zeiten aus, so beispielsweise die berühmte *Silent Night* in den 1920er-Jahren. Am Abend schweigen sie alle, um die weiter entfernt liegenden Stationen zu empfangen. Auch in der Weimarer Republik wäre dieses Prinzip, dass jedes Radio auch auf einer Frequenz senden kann, möglich gewesen, doch stand diesem eine strenge staatliche Regelung gegenüber. So hatte damals sogar die Polizei das Recht, jederzeit in Wohnungen einzudringen, um etwaige Manipulationen aufzuspüren. Aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten entwickelte Bertold Brecht jedoch seine Radiotheorie, in der er die Partizipation des Einzelnen forderte. Diese Theorie sollte später zur Grundlage der künstlerischen Ideen für eine Fernsehkunst werden.

Radiokunst existierte jedoch nicht nur innerhalb der Institution Rundfunk. Heidi Grundmann¹⁴⁶ unternimmt den Versuch, etwas zu beschreiben, was nicht zum Minderheitenprogramm auf unbeliebten Sendeplätzen der Öffentlich-Rechtlichen beschränkt ist, sondern über das traditionelle Sendemedium hinausreicht. Sie beschreibt Künstler, die mit Funkübertragung spielen, jedoch nicht unbedingt auf einen Radiosender angewiesen sind, wohl aber auf den Apparat. Als Beispiel nennt sie Max Neuhaus' *Drive-In Music* aus dem Jahr 1967/68: Neuhaus installierte an einer Allee Sender, über die Aufnahmen von Umwelteinflüssen übertragen wurden. Die Sendefrequenz wurde frühzeitig angegeben, sodass die Passanten ihre Autoradios darauf einstellen konnten.

In ihrer Entwicklung wurde die Radiokunst immer auch beeinflusst von nationalen medienpolitischen Bedingungen wie das Verhältnis von öffentlich-rechtlichem und privatem Rundfunk, Campus-Radios und Satellitentechnik. Besonders die Satellitentechnik und heute das Internetradio inspirierten Künstler zur Nutzung der Radiotechnik, beispielsweise Douglas Davies' *Double Entendre* eine Zwei-Weg Satelliten-Kommunikation. So wurden immer häufiger „temporäre Aktionsräume“¹⁴⁷ geschaffen, in denen Künstler an weit entfernt liegenden Orten miteinander interagieren konnten. Ein Beispiel dafür ist die Sendung aus dem Jahr 1982 *Die Welt in 24 Stunden*

¹⁴⁶ Grundmann, Heidi: Expanded Radio. Radiokunst im Spannungsfeld zwischen Sendemedium und Kommunikationstechnologie. In: Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 197-207.

¹⁴⁷ Ebd., S. 198

von Robert Arian auf der *Ars Electronica*. Bei der Schaffung neuer, alternativer Räume zur künstlerischen Kommunikation werden immer auch noch „alternative Werkbegriffe, alternative Vorstellungen zur Rolle der Künstler und zur Rolle anderer Beteiligten sowie zum geistigen Eigentum und dessen Verwaltung radikal wirksam.“¹⁴⁸

Die Entwicklung der Radiokunst muss als entscheidender Schritt in der Entstehung der Fernsehkunst angesehen werden, so ist sie zeitweise Vorläufer der Fernsehkunst, ab einem bestimmten Zeitpunkt laufen beide Entwicklungen jedoch parallel nebeneinander weiter und beeinflussen sich wechselseitig. Edith Decker spricht von „Superzeichen“, die bereits die zukünftigen Erfindungen zu einem früheren Zeitpunkt andeuten, ohne dass diese als solche wahrgenommen worden wären.¹⁴⁹ „Ob Automobil oder Flugzeug, Radio oder Fernsehen – die grundlegenden Erfindungen wurden bereits im 19. Jahrhundert gemacht oder waren als Konzept vorhanden. Erfinder und Künstler haben nicht wenige Gemeinsamkeiten, zuweilen vereinigt sich sogar beides in einer Person. Der eine wie der andere verfügt über ein Sensorium für Dinge, die *in der Luft liegen*, und ist in der Lage, Utopien zu entwerfen. Es verwundert daher nicht, dass einzelne Künstler zu einem sehr frühen Zeitpunkt auf Entdeckungen und Erfindungen der Wissenschaft reagieren und sie auf ihre Weise in die Arbeit einfließen lassen.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ebd., S. 201.

¹⁴⁹ Decker, Edith: Boten und Botschaften einer telematischen Kultur. S. 79. In: Decker, Edith/Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne. [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont 1990, S. 79-112.

¹⁵⁰ Ebd., S. 79.

5. Das Verhältnis von Kunst und Fernsehen im künstlerischen und gesellschaftlichen Diskurs

Dass es eine eigenständige Fernsehkunst gibt, so wie es auch eine Radiokunst, Filmkunst, Videokunst, Medienkunst, Computerkunst und Internetkunst gibt, wird als gegeben angesehen. Lediglich die Stigmatisierung des Fernsehens als reines Unterhaltungs- und Informationsmedium und seine scheinbare ausschließliche Zugehörigkeit zur „Low Culture“ lassen den Eindruck entstehen, dass die Bereiche Kunst und Fernsehen sich ausschließen. Und so werden zahlreiche Fernsehkunstwerke anderen Gattungen zugeordnet oder unter dem unverfänglichen Begriff Medienkunst eingeordnet.

Im folgenden Kapitel soll nun, unter der Voraussetzung, dass Fernsehkunst als eigene Gattung existiert, eine formale und inhaltliche Analyse der ausgewählten Fernsehkunstwerke erfolgen. Kapitel 5.2 versucht dabei eine Typologisierung der Kunstwerke auf formaler Ebene, Kapitel 5.3 analysiert den Inhalt der Sendungen und arbeitet den Meta-Diskurs über das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen sowie das Verhältnis von Kunst und Fernsehen heraus.

Diesen beiden Kapitel vorangestellt erfolgt die Analyse wegweisender Texte zum Fernsehen und zu dessen Verhältnis zur Kunst. Diese Texte bilden sowohl für die Künstler, als auch für die Institution Fernsehen die Grundlage zu den theoretischen Überlegungen zur Fernsehkunst. Oft sind sie Argumentationsgrundlage für die Fernsehverantwortlichen, Projekte abzulehnen oder eine Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern zu wagen.

Die dreiteilige Analyse soll zeigen, wie sich durch die schriftlichen Dokumente, die einzelnen Fernsehkunstwerke und deren Zugehörigkeit zu einer Unterkategorie sowie die Meta-Diskussion über das Fernsehen eine eigene Fernsehkunst definiert, ohne dass diese offiziell als solche bezeichnet wird. Kapitel 5 wird zeigen, dass das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen nicht nur theoretisch diskutiert wurde, sondern im Fernsehen auch praktische Umsetzung fand.

5.1 Das künstlerische Potential des Fernsehens

Die meisten Fernsehkunstwerke sind ohne die Exposés und Texte der Künstler nicht verständlich. Diese Textdokumente dienen in den Kapiteln 5.2 und 5.3 zur Analyse der Kunstwerke, andere Texte wurden bereits in Kapitel 4 herangezogen. Im Folgenden soll auf einige, den öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen betreffende Beiträge und die damit für die Künstler verbundenen Möglichkeiten eingegangen werden. Vor allem handelt es sich um Texte aus dem neueren Wissenschaftsdiskurs, die die Rezeption der Fernsehkunst, deren Wahrnehmung und Bewertung geprägt haben. Und wer könnte anlässlich des Diskurses über das künstlerische Potential des Fernsehens besser als Referenz herangezogen werden als Pierre Bourdieu? Bourdieu und seine Schrift *Über das Fernsehen* aus dem Jahr 1996 (deutsche Erstausgabe 1998) beinhaltet zwei seiner Vorträge, die er am *Collège de France* gehalten hat. Darin beschäftigt er sich mit der journalistischen Arbeit und den Produktionsbedingungen von Fernsehstudios und Fernsehsendungen. Für ihn wurde „der Bildschirm [...] eine Art Spiegel des Narziß, eine Stätte narzißtischer Zurschaustellung.“¹⁵¹ Damit beschreibt Bourdieu die Arbeits- und Handlungsweise seiner Philosophenkollegen, die sich in die Funktionsweisen und Machtgefüge des Mediums Fernsehen einspannen lassen, da, wie bereits Berkley sage, das „Sein“ wahrgenommen werde. Seine eigenen Fernsehvorträge, nämlich *Das Fernsehstudio und seine Kulissen* und *Die unsichtbare Struktur und ihre Auswirkungen* seien unter anderen Voraussetzungen erschienen. Seine Redezeit sei nicht begrenzt, er sei frei in der Themenwahl und es sei niemand zugegen, der ihn zur Ordnung, zur Moral oder zur Schicklichkeit rufe. Er sei in der außer-gewöhnlichen Situation, die „unübliche Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel“ zu besitzen.¹⁵²

Diese Erläuterung erklärt er in seiner Fernsehrede damit, dass es für ihn wichtig ist, dass sich Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler darüber einigen, ob und in welcher Form sie in den ansonsten streng regulierten Formen des Mediums Fernsehen das Wort ergreifen wollen. Und so schreibt er: „Es geht darum, sie [die Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler] an Überlegungen zu beteiligen, die darauf abzielen, Mittel zur gemeinsamen Überwindung der bedrohlichen Instrumentalisierung ausfindig

¹⁵¹ Bourdieu, Pierre: *Das Fernsehstudio und seine Kulissen*, S. 16/17. In: Ders.: *Über das Fernsehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 15-53.

¹⁵² Ebd., S. 15.

zu machen.“¹⁵³ Er sieht sich und seine Kollegen geradezu dazu verpflichtet, im Fernsehen aufzutreten, allerdings immer unter Berücksichtigung des „Spezifischen des Instruments Fernsehen“, ein Instrument, das wenigsten theoretisch die Möglichkeit biete, jeden zu erreichen.¹⁵⁴ Ein wichtiges Kriterium für den Auftritt eines Wissenschaftlers, Schriftstellers oder Künstlers im Fernsehen ist für Bourdieu immer die Frage nach der Teilhabe oder Nichtteilhabe, nach der Relevanz des zu Äußernden und nach der Verständlichkeit. Bourdieu verteufelt das Fernsehen nicht von vorne herein, sondern mahnt zu einer bewussten Auseinandersetzung mit dem Medium und den richtigen Einsatz. Dazu müssten jedoch den Nutzern immer auch die negativen Aspekte des Mediums und dessen Machtstrukturen bewusst sein, so beispielsweise der Aspekt der Zensur. Zum einen herrsche die Selbstzensur und zum anderen die ökonomische Zensur, denn ökonomische Zwänge machten aus dem Fernsehen ein „phantastisches Instrument zur Aufrechterhaltung der symbolischen Ordnungen.“¹⁵⁵

Das Fernsehen halte aber nicht nur diese Ordnungen aufrecht, sondern sei ebenfalls in der Lage, sogenannte Wirklichkeitseffekte zu schaffen. Das Fernsehen sei ein Instrument, um Wirklichkeit zu schaffen und nicht zu beschreiben. Das Leitmedium schreibe der Welt eine soziale Wirklichkeit vor, denn nach Bourdieu entscheide „das Fernsehen [...] zunehmend darüber, wer und was sozial und politisch existiert.“¹⁵⁶ Es träten in Fernsehdiskussionen immer wieder die gleichen Personen auf, wodurch eben auch nur Schein-Debatten entstünden.¹⁵⁷ Bourdieu nennt hier einige Beispiele aus dem französischen Fernsehen, jedoch lässt sich dies auch auf alle anderen Fernsehsysteme, also auch auf das deutsche übertragen und eben auch auf den Bereich der Fernsehkunst. Wenn immer die gleichen Künstler im Fernsehen erscheinen, werden deren anfangs avantgardistischen Ideen zu Plattitüden. Der Zuschauer wird nicht mehr länger überrascht oder ihm fallen die zunächst als Provokation geplanten Aktionen im Programm nicht mehr auf. Da diese Aktionen aber immer wieder im wissenschaftlichen Diskurs zitiert werden, hält auch das Phänomen Fernsehkunst – das in der normalen Fernsehrezeption nicht zu existieren scheint – Einzug in den öffentlichen Diskurs. Nicht

¹⁵³ Ebd., S. 17.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S. 20.

¹⁵⁶ Ebd., S. 28.

¹⁵⁷ Ebd., S. 41ff.

die Kunstwerke selbst, sondern das Sprechen darüber macht Fernsehkunst zum Thema.

Ein Phänomen sei jedoch zu Beginn des Fernsehens nicht vorhersehbar gewesen, nämlich der Einfluss des Mediums auf die gesamte Kulturindustrie und die mediale Öffentlichkeit, so Bourdieu. So würden alle Bereiche dem Zwang des Ökonomischen, also den Einschaltquoten unterstellt.¹⁵⁸ Die Einschaltquoten sind somit auch immer wieder ein Argument der Fernsehmacher und der Kritiker, die eine Umsetzung von Fernsehkunstwerken erschweren beziehungsweise deren angeblichen Misserfolg belegen. Wenn nicht genügend Zuschauer das Kunstwerk gesehen haben, wird es als gescheitert angesehen. Doch benötigt Kunst kein Publikum, um Kunst zu sein. Das Herstellen eines Kunstwerks und im Falle von Fernsehkunst deren Ausstrahlung im Medium Fernsehen verleihen den Werken bereits ihre Relevanz. Durch die wissenschaftliche Rezeption und Kunstkritik halten sie Einzug in die offizielle Kunstgeschichtsschreibung.

Bourdieus Arbeit stammt zwar erst aus der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre, verdeutlicht jedoch eindrucksvoll die Hoffnungen, die Sorgen und die Schwierigkeiten des Umgangs mit dem Fernsehen. Die **bewußte** Auseinandersetzung mit dem Fernsehen soll für die Fernsehschaffenden Grundlage ihrer Arbeit sein. Eine Zusammenarbeit nach den Vorgaben der Fernsehverantwortlichen diene weder der Wissenschaft noch der Kunst oder dem Rezipienten, sondern sei eben lediglich der „Spiegel des Narziß“¹⁵⁹.

Ähnlich pessimistisch über den derzeitigen Zustand des Verhältnisses von Fernsehen und Kultur im weiteren Sinne äußert sich Peter Christian Hall in seiner Untersuchung zu *Kultur im Fernsehen – Anmerkungen zu einer verjährten Utopie und einer neuen Chance* aus dem Jahr 1984: „Die aufregendere Utopie liegt bereits hinter uns: Ein glückliche Ehe von Fernsehen und Kultur. Glückliche Ehen erweisen sich daran, daß zwei, die alleine schwächer wären, gemeinsam einander stärken, gar ineinander

¹⁵⁸ Ebd., S. 51/52.

¹⁵⁹ Ebd., S. 16/17.

aufgehen.“¹⁶⁰ Und als das Fernsehen selbst noch ein neues Medium war, waren die Chancen für eine Verschmelzung von Kultur und Fernsehen nicht schlecht.

Fernsehen galt als staatsfern und interessenfrei, es gab noch keine Konkurrenz, Einschaltquoten bestimmten noch nicht das Programm. Das Programm lief für ca. zwei Stunden am Tag und für eine kleine, überschaubare Minderheit. Außerdem hatten fast alle Programmverantwortlichen berufliche Erfahrungen im Kulturbereich aufzuweisen. Trotzdem, so Hall, habe sich das Fernsehen als ein „Medium der Unterschicht, der formal schlechter Gebildeten“¹⁶¹ durchgesetzt, während dem besser gebildeteren Publikum das Fernsehen viel länger suspekt und entbehrlich geblieben sei. Und so resümiert Hall: „Gleichviel, ob sie denn überhaupt hätte gedeihen können: Die Ehe kam nicht zustande. Das Fernsehen wurde rasch massenattraktiv, zu dem Massenmedium schlechthin, noch über die „Bild“-Zeitung hinaus.“¹⁶² Die ins „[...] Bildungs-Ghetto abgedrängt[e]“¹⁶³ Kultur komme im Fernsehen zwar auch vor, aber als eine Sparte unter anderen, der auch nur eine geringe Sendezeit zugestanden werde. Hall fasst es folgendermaßen zusammen und endet wiederum mit der Metapher der Ehe: „Kultur und Fernsehen [...] sind jedenfalls keine dauerhafte Verbindung eingegangen. Kultur und Fernsehen fallen heute nicht einmal begrifflich zusammen wie etwa Kultur und Theater, Kultur und Bildung, Kultur und Kunst. Kultur ist vielmehr nur einer der vielen Freier der käuflich gewordenen Braut, und zwar einer mit den schwächeren Trieben und den leereren Taschen. Die Annäherungen fallen dementsprechend verschämt aus, sind vereinzelt, passieren vornehmlich zu späterer Stunde.“¹⁶⁴ Jedoch müsse man das Fernsehprogramm als „eine eigenständige kulturelle Erscheinung, von feuilleton-ähnlichem Anteil daran ganz unabhängig“¹⁶⁵ betrachten. Die Kultur ist also Teil des Programms, sie zu verstehen als ein „[...]Imperativ, als Aufforderung und Zumutung, auch als Zielvorstellung gesellschaftskritischer journalistischer Arbeit“: sie dient der „[...]Pflege, Verbesserung, Veredelung der leiblich-seelisch-geistigen Anlagen und Fähigkeiten der Menschen. Er [der Imperativ] beschränkt sich nicht auf die Sparte des

¹⁶⁰ Hall, Peter Christian: Kultur im Fernsehen – Anmerkungen zu einer verjährten Utopie und einer neuen Chance, S. 147. In: Dennhardt, Joachim/Hartmann, Daniela (Hrsg.): Schöne neue Fernsehwelt. Utopien der Macher. München: Kindler, 1984, S. 147-153.

¹⁶¹ Ebd., S. 147.

¹⁶² Ebd., S. 148.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd., S. 150.

geistig und künstlerischen Anspruchsvollen, sondern übergreift alle Sparten des Programms.“¹⁶⁶ Die Kultur steht also im Gesamtprogramm, in der Zusammenstellung der Fernsehprogramme und muss nicht explizit als Kultur ausgewiesen sein.

Im Jahr 1984 sieht Hall die eigentliche Chance des Fernsehens in der Zeit nach der Einführung des Dualen Systems, nämlich dann, wenn sich der „öffentlich-rechtliche Rundfunk, auf dem Felde der Massenattraktivität ermüdet, auf seinen ursprünglichen Programmauftrag besänne und seinen Zuschauern das böte, was sich für die Kommerziellen nicht auszahlt.“¹⁶⁷ Allerdings weist Hall auch auf ein, heute Realität gewordenes Problem hin. Mit der Vermehrung der Kanäle könnte quasi als „Alibi“ ein neuer Kulturkanal gegründet werden, der dann die „Kultivierten-Kultur für die eh schon Kultivierten“ sendet.¹⁶⁸ Die weitaus größere Chance sieht Hall in der Implementierung von Kultur in das allgemeine Fernsehprogramm, so wie es auch eine Vielzahl der Fernsehkünstler bevorzugte. Das Fernsehkunstwerk im Nischenprogramm ist nicht das präferierte Dispositiv der Künstler, wird jedoch häufig durch die Fernsehverantwortlichen so praktiziert. Hier zeigt sich Bourdieus Theorie bestätigt, dass das Fernsehen die Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel besitzt. Und auch Roger Odin formuliert dieses Problem in seiner semio-pragmatischen Theorie der Analyse von Fernsehen und Kunst: „Der vorliegende Artikel nimmt eine Feststellung zum Ausgangspunkt: Während der Film heute als Kunst betrachtet wird, und die meisten Publikationen, die sich mit ihm beschäftigen – universitäre Arbeiten, Kritiken, Zeitschriftenartikel, selbst populäre Bücher – , ihn in der Terminologie von Kunst und Ästhetik beschreiben oder zumindest deren Etikett in Anspruch nehmen, wird das Fernsehen dem Bereich der Medien zugeordnet, und selbst wenn man dabei von ‚Medienkultur‘ spricht, ist kaum die Rede davon, sich ihm in der Sprache der Kunst oder der Ästhetik zu nähern.“¹⁶⁹ Und deutlicher noch, wie bereits in Kapitel 2.3 zitiert: „Woran es in Wirklichkeit mangelt, damit das Fernsehen in den Raum der Kunst aufgenommen wird, ist, dass eine Gruppe [...] ihr Interesse darein setzt [...], wenn sie den institutionellen Status des Fernsehens verändert, [...]“¹⁷⁰ Ähnlich wie Bourdieu sieht Odin die Verantwortung, beziehungsweise die Macht das Fernsehen offiziell dem Raum der Kunst zuzuordnen,

¹⁶⁶ Ebd., S. 151.

¹⁶⁷ Ebd., S. 152/153.

¹⁶⁸ Ebd., S. 153.

¹⁶⁹ Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: montage/av, Jg. 11/2/2002, S. 42-57.

¹⁷⁰ Ebd., S. 50.

bei den Inhabern der Macht. Die Existenz der Fernsehkunst wird gar nicht bestritten, jedoch ihre Anerkennung als solche.

So fällt auf, dass in den Beiträgen, nicht vom mangelnden künstlerischen Potential des Fernsehens gesprochen wird, sondern vielmehr von den Schwierigkeiten, die durch die bestehenden Strukturen des Fernsehens sowie die Sendepolitik dem Medium entstehen. Die Politik sieht im Fernsehen ein Medium der Unterhaltung, der Information und der Bildung (dazu zählt auch der Kulturauftrag). Diese Bereiche dienen dazu, die bestehende gesellschaftliche Ordnung beizubehalten. Der Raum der Kunst soll dem Fernsehen in der öffentlichen Wahrnehmung weitgehend verschlossen bleiben, da den Künstlern meist ein subversives, die bestehenden Verhältnisse revolutionierendes Verhalten nachgesagt wird. Dass es dem Fernsehen trotz allem vielfach gelungen ist, künstlerisches Potential auszuspielen und eine Fernsehkunst hervorzubringen, wird von den Autoren jedoch nicht berücksichtigt. So tragen die theoretischen Auseinandersetzungen mit dem künstlerischen Potential des Fernsehens erheblich dazu bei, dass die ausgeübte Kulturkritik bestärkt wird. Wenn sogar die Kritiker des Fernsehens, wie es angeblich funktioniert, davon ausgehen, dass eine Fernsehkunst nicht existent sei, so besteht auch keine Chance, den öffentlichen Diskurs über das Medium Fernsehen und dessen Potential zu verändern.

5.2 Versuch einer Typologisierung der Fernsehkunst

Nach der Auseinandersetzung mit einigen wegweisenden Schriften zum Fernsehen und zu dessen künstlerischem Potential sollen nun die real im Fernsehen existierenden Fernsehkunstwerke analysiert und versucht werden, die Fernsehkunst aufgrund einiger Merkmale zu kategorisieren. Mit Hilfe der Typologie wird deutlich werden, welche Aspekte für die Fernsehkunst eine Rolle spielen und vor allem, wie vielfältig die Herangehensweise der Künstler seit den 1950er-Jahren ist. Besonderes Augenmerk soll dabei auf die Frage gelegt werden, ob zu bestimmten Epochen ein besonderer Typ vorgeherrscht hat und welche Typen in allen Epochen ihre Beispiele finden. Allerdings dürfen die durch die hier vorgenommene Typologisierung entstehenden Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen nicht als starr angesehen werden, denn im Fall der Fernsehkunst sind die Übergänge zum Teil fließend.

Eine Typologie wird oft in sozialwissenschaftlichen Zusammenhängen verwendet, die mit ihrer Hilfe eine konzeptionelle, deduktive oder qualitative Klassifizierung vornehmen. Diese Klassifizierungen beruhen meist auf einzelnen, unterschiedlich stark ausgeprägten Merkmalen, die einzelnen Elemente einer Klasse gemeinsam sind. Die Klassifizierung kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Die einzelnen Typen reichen vom Edeltyp bis zum schwach ausgeprägten Vertreter einer Klasse. Zum Einsatz kommen die im wissenschaftlichen Kontext auch häufig Systematiken genannte Typologisierungen zur Dokumentation und zur Schaffung einer Ordnung und eines Überblicks über ein Forschungsfeld. Eine Systematik erleichtert die thematische Suche. Es lassen sich isolierte Inhalte zu Klassen zusammenfassen und eindeutige Begriffsbeschreibungen finden. Die Vorteile von Klassifikationssystemen sind dabei ihre Universalität, Kontinuität, die Aktualität und die Flexibilität. Nachteile liegen wiederum im relativ starren Gefüge einer Systematik, dadurch, dass Sachverhalte oft in Klassen eingeordnet werden, in die sie nicht vollständig passen. Außerdem werden zudem oft einzelne Informationen weggelassen, was zu einem Informationsverlust und einer Vereinfachung der Sachverhalte führen kann. Andere Objekte lassen sich keiner passenden Klasse zuordnen. Dennoch erscheint eine Systematisierung und Typologisierung für die Fernsehkunst hilfreich. Folgende Typen haben sich aus der Materialsammlung zur Fernsehkunst ergeben. Die „Interventionen“, „Sendungen zu Kunstveranstaltungen“, „Fernsehspiele und Kunstwerke im Rahmen von Sendungen“ sowie „eigenständige Produktionen“. Im Folgenden sollen den einzelnen Klassen

exemplarisch Projekte aus dem Materialkorpus zugeordnet werden, ohne dabei auf Vollständigkeit zu bestehen.

5.2.1 Interventionen

In einem Überblick über die Medienkunst in Deutschland mit dem Titel *Fernsehen – Kunst oder Antikunst. Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren*¹⁷¹ stellt Dieter Daniels eine chronologische Abfolge dreier Entwicklungsphasen der Medienkunst – Daniels verwendet nicht den Begriff „Fernsehkunst“ – auf. Als erste Phase beschreibt er den „Fernsehapparat als Kunstmaterial“ und nennt u.a. Richard Hamilton, Nam June Paik und Wolf Vostell als deren Vertreter. In dieser Phase stellen der Apparat als dreidimensionales Abspielobjekt und das Bildmaterial des Fernsehens den Ausgangspunkt für neue Projekte dar. An der neuen Technik sieht Daniels das Hauptinteresse der Künstler, weniger jedoch am Dispositiv Fernsehen. Erst im zweiten und dritten Zeitfenster gewinnen, nach Daniels, die Künstler Interesse daran.

Bereits in den Jahren 1968/69, der zweiten von Daniels definierten Phase, die er mit dem Titel „Künstler gehen auf Sendung. Fernsehen – Kunstform der Zukunft?“ bezeichnet, spricht er von Projekten wie der *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* oder *Guerilla Television*. Jedoch müssen diese Projekte eher als eigenständige Sendungen im Programmablauf bezeichnet werden und stellen weniger störende Interventionen dar. Daniels beschreibt diese Beispiele als Projekte auf der „Suche nach einer eigenen Kunstform des Fernsehens“.¹⁷² Erst mit der veränderten Kunstauffassung der 1970er-Jahre habe sich auch ein Wandel in den Fernsehprojekten ergeben, nachdem die Kunst in zunehmendem Maße Formen des Konzeptes annahm, wobei die Ankündigung als Kunst und ihre Präsentation in einem expliziten Kunstraum keine Rolle mehr spielten. Die Verbindung von Kunst und Alltag wurde zum Konzept der Künstler. Bereits die Bezeichnung einer Aktion oder eines Objektes mit dem Label „Kunst“ machte es zur Kunst. Die Objekte wurden zumeist ohne vorherige Erklärung oder Ankündigung präsentiert; die Aktionen, das Happening, wurden abgehalten und wurden im Moment des Events zur Kunst. Lucy Lippard spricht auch von einer Dematerialisierung der Kunst.¹⁷³ Diese Bezeichnung kann auch gut auf die Fernsehkunst übertragen werden, da es hier nicht mehr um Objekte und Trägermaterial geht, sondern um Sendezeit und

¹⁷¹ Daniels, Dieter: *Fernsehen – Kunst oder Antikunst. Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er /1970er Jahren*.

Quelle: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/masseenmedien/ (Stand 18.11.2010)

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Lippard, Lucy: Interview mit Ursula Meyer und Nachwort zu *Six Years*. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2 1940-1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998, S. 1103-1106.

flüchtige Bilder sowie deren Verhältnis zum Sender und zum Zuschauer. In diesem künstlerischen Klima bewegten sich nun Künstler wie Jan Dibbets, Keith Arnatt, David Hall, Robert Wilson oder Stan Douglas. Auch diese Aktionen wurden ohne das Label „Kunst“ gesendet und ohne Ankündigung oder Erklärung präsentiert. Sie ereignen sich im normalen Sendeablauf und sind manchmal, so wie bei Keith Arnatts *Self Burial*, erst auf den zweiten Blick beziehungsweise in der Sendung und Rezeption als Serie oder Reihe zu erkennen. So blendete Arnatt im Zeitraum vom 11. bis zum 18. Oktober 1969 eine Serie von neun Fotos, auf denen Arnatt stückweise im Boden versinkt, im WDR3 ohne Ankündigung oder Kommentar in das laufende Fernsehprogramm ein. An jedem Abend wurden zwei aufeinander folgende Bilder für zwei Sekunden gezeigt. Das erste um 20.15 Uhr direkt nach der *tagesschau* und das zweite um 21.15 Uhr mitten im Programm. Da die Einblendungen das laufende Programm mit einem harten Schnitt unterbrachen und zuvor nicht angekündigt wurden, kann man hier also von einer TV-Intervention sprechen, die nicht nur in das laufende Fernsehprogramm eingreift, sondern dieses inhaltlich und in seiner Wirkung auf den Zuschauer beeinflusst. Am ersten Tag der Serie wird der Betrachter wohl nur kurz irritiert gewesen sein und hat das Foto eventuell als eine Bildstörung interpretiert. Da der Künstler jedoch bewusst als Sendeplatz die zwei Sekunden im direkten Anschluss an die *tagesschau* wählte, konnte er davon ausgehen, dass die meisten Zuschauer des ersten Tages auch am zweiten bis neunten Tag erreicht würden. Damit trat bei den Zuschauern der Prozess des Erkennens und später wohl auch der Erkenntnis ein. Durch den Effekt der Serialität und der Wiederholung wurde klar, dass es sich um eine bewusste Störung des Fernsehprogramms handeln musste. Erst am Schluss der einwöchigen Serie erfolgte die Auflösung des Rätsels durch ein Interview mit dem Künstler im Rahmen des Magazins *Spectrum*. Die Serie ist nicht direkt für eine Fernsehausstrahlung entstanden¹⁷⁴, sondern war laut Arnatt „ursprünglich ein Kommentar zum Begriff des ‚Verschwindens des Kunst-Objekts‘. Es erschien als logische Folge, daß auch der Künstler verschwinden sollte.“¹⁷⁵ Durch diese Kommentierung der Aktion handelt es sich um eine Mischform aus Kunstberichterstattung und TV-Intervention, denn beide Teile gehören in der Betrachtung zusammen.

Nach einem ähnlichen Prinzip arbeitet Jan Dibbets, der 1969 mit seiner Arbeit *TV as a Fireplace* im Rahmen der *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* im deutschen Fernsehen

¹⁷⁴ Die Serie befindet sich in der Sammlung der Tate Modern in London.

¹⁷⁵ Transkription des Interviews mit Keith Arnatt in der Sendung „Spectrum“.

in Aktion trat. Schum gelang es, diese Aktion zwischen dem 24.12. und 31.12.1969 im *WDR* zu platzieren. Am Ende des täglichen Sendebetriebs wurde für jeweils ca. drei Minuten die Arbeit von Dibbets gezeigt. Gesendet wurde ein Kaminfeuer. Das Gehäuse des Fernsehapparats im jeweils heimischen Wohnzimmer der Zuschauer wandelte sich zum Kamin. So wurde das Feuer als Symbol für Geborgenheit, für Kontemplation und als ein Gefühl von Zuhause in das eigene Wohnzimmer eingespeist und von jedem Zuschauer unterschiedlich wahrgenommen. Das Dispositiv Fernsehen bezieht dabei den Apparat und die Anordnung des Mediums im Verhältnis zum Betrachter mit ein. Insgesamt handelt es sich um ca. 23 Minuten Filmmaterial, das in Stücke von jeweils 2:54 Minuten aufgeteilt wurde. Bei der Sendung des Projektes wurde in diesem Fall ganz auf eine Erklärung und Kommentierung verzichtet. Dibbets und auch Schum waren der Ansicht, dass der Betrachter, der am Ende eines langen Tages ein entspannendes Feuer sieht, dazu keine Erklärung brauche. Das Feuer solle einen Gegenpol zum hektischen Treiben im Alltag darstellen und einen Ausgleich zum alltäglichen Fernsehprogramm schaffen. Diesen Eindruck könne das Projekt auch ohne Kommentar vermitteln und dem Betrachter verständlich machen. Allerdings war Schum zu Beginn des Projektes noch anderer Meinung, was aus den Briefen zwischen Schum, dem Fernsehdirektor Werner Höfer und Wibke von Bonin hervorgeht.¹⁷⁶ Danach sollten eigentlich vor der ersten Sendung der Künstler und das Projekt vorgestellt werden. Dies unterblieb, und der *WDR* sendete an acht Abenden das brennende Feuer.

David Hall stellte seine Aktion, die 1971 im schottischen Fernsehen präsentiert wurde, sogar unter den Titel *TV Interruptions: 7 TV Pieces*. Dieser Titel wurde jedoch nicht im Fernsehen ausgestrahlt. Die kurzen Spots mit einer Länge von zwei bis drei Minuten wurden auch hier kommentarlos in das reguläre Programm eingespeist. Oft spielt Hall mit der Fernsehoberfläche, also mit der Mattscheibe oder mit dem Apparat als Kiste. Hall spielt in seinen *Interruptions* mit der Wahrnehmung durch den Betrachter, der die kurzen Spots in einen Zusammenhang mit dem Fernsehprogramm zu bringen versucht, andererseits aber auch mit dem Medium und der materiellen Dimension des Fernsehens. Nach dem Spot kehrt das Fernsehen und damit auch der Betrachter beruhigt in den regulären Sendebetrieb und die Rezipientenrolle zurück. Der „Normalzustand“ wird wieder hergestellt, eine Verunsicherung bleibt jedoch bestehen, denn die Erwartungshaltung des Rezipienten ist durch die Interruption gestört, die nicht

¹⁷⁶ Fricke, Christiane: „Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören“. Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-70 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S.196.

nur für die Zeit der Sendung anhält, sondern weiter nachwirkt. 1978 greift Robert Wilson mit seiner Arbeit *Video 50* und 1982 mit *Stations* dieses Prinzip wieder auf. Diese beiden, heute als zusammenhängende Videobänder bekannten Fernseharbeiten sind späte Beispiele für TV-Interventionen im Fernsehen. So beschreibt Barbara Büscher diese Fernseharbeiten folgendermaßen: „Sie sind beide übrigens mit dem ZDF koproduziert worden, eine Erscheinung offenbar aus längst vergangenen Zeiten, die aber deutlich macht, wie sehr die Realisierung solcher Arbeiten auf das Interesse der Fernsehanstalten angewiesen ist.“¹⁷⁷

Eine noch spätere Arbeit findet man in Stan Douglas *Television Spots*, 12 kurze Videosequenzen, die ursprünglich für das kanadische Fernsehen entstanden und als Inserts in die herkömmlichen Werbeblöcke integriert wurden. Die Spots hatten eine Länge von 15 bis 30 Sekunden und passten sich so den herkömmlichen Werbespots an. Die Sequenzen zeigen kurze Geschichten oder Teile eines Ereignisses. Douglas verwendet, wenn auch in verkürzter Form, Elemente der traditionellen Film- und Fernseh dramaturgie. Auf formaler Ebene passt er sich mit seinen Interventionen also dem Fernsehen an, sodass der beiläufige Betrachter, der das Medium als „Nebenbeimedium“ nutzt, diese Eingriffe übersehen könnte, während der aufmerksame Betrachter bemerkt, dass Inhalt und Abbild der Spots den gängigen Themen und Inhalten widersprechen. So schreibt Yan Stanton: „Ihr Inhalt jedoch, die Handlungs dramaturgie, das Abgebildete stehen konträr zur Erwartungshaltung der Zuschauer, unterlaufen die gängige Konstruktion von Bedürfnissen und damit auch letztendlich der [Repräsentation der] Identität des Publikums als rein einer durch das Medium definierten Größe.“¹⁷⁸ Diese Diskrepanz zwischen Form und Inhalt verdeutlicht, dass der Künstler den Betrachter, den Rezipienten, zur Achtsamkeit aufruft, aber auch mit den, gerade in den 1970er- und 1980er-Jahren entstehenden veränderten Formen des Fernsehverhaltens spielt. Die Intervention erscheint also nicht so deutlich wie bei Arnatt oder Dibbets.

Der französische Künstler Robert Cahen produzierte 1986 gemeinsam mit Alain Longuet und Stephane Huter seine *Cartes postales*. Diese ca. 400

¹⁷⁷ Anmerkungen zu Robert Wilsons Theaterarbeit von Frau Dr. Barbara Büscher zu "Deafman's Glance" und "Einstein on the Beach". Quelle: http://www.sk-kultur.de/videotanz/deutsch/tanzgeschichten/tg_d14.htm (Stand 18.11.2010).

¹⁷⁸ Stanton, Yan: „Seeing Time“, Kramlich collection am ZKM Karlsruhe. Quelle: <http://on1.zkm.de/kramlich/douglas> (Stand 22.11.2010).

Bildschirmeinstellungen im Postkartenformat entstanden als Pausenbilder für den französischen Sender *Canal+* und verfolgten konsequent eine Clip-Ästhetik. Die einzelnen Beiträge sind nur wenige Sekunden lang, die Länge könnte jedoch, dem Textbild ähnlich, beliebig ausgedehnt werden, da Cahen die Bildbewegung beinahe ausschließt; die Filme wirken wie eine Fotografie.

Chris Burden treibt dieses Spiel noch einen Schritt weiter. In seiner Arbeit *Chris Burden Promo* aus dem Jahr 1976 übernimmt er nicht nur die Form eines Werbespots für seine „Promotion“, sondern auch die Funktionsweise der Fernsehwerbung. Einem Unternehmen gleich, welches für sein Produkt Werbung im Fernsehen machen möchte, erwarb der Künstler Chris Burden 1976 mehrere 30-Sekunden-Segmente im amerikanischen Fernsehen, in denen er seine *Chris Burden Promo*, also Werbung für sich als Künstler, sendete. Da der Erwerb von Sendezeit Einzelpersonen nicht gestattet ist, gründete er einen gemeinnützigen Verein. Er zeigte in seiner Sendezeit eine Abfolge von Künstlernamen. Diese waren in einer Umfrage als die bekanntesten Künstlernamen ermittelt worden. In gelber Schrift auf blauem Grund stellten nur diese Namen das einzige Bild dar. Die Reihe begann mit Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh sowie Pablo Picasso und endete mit „Chris Burden“. Die letzte Texttafel zeigte die Aufschrift „paid for and by Chris Burden – artist ©1976“. Burden nutzt hier das Genre Fernsehwerbung wie wir sie heute auch in vielfältiger Weise kennen – so beispielsweise die Fiat Werbung im Jahr 2008, in welcher der neue Fiat 500 als „Car of the year“ präsentiert wird. Hier wird das neue Produkt, also der neue Fiat 500 in eine schnelle Folge von Bildern verschiedener Design-Klassiker, wie des BIC-Feuerzeugs, der Büroklammer, des Teebeutels, der CD, des Würfels oder der Glühbirne gestellt. Durch die Einblendung des Autos und die gemeinsame Bezeichnung als „Everyday Masterpieces“ wird das neue Produkt, welches noch lange nicht zum Klassiker geworden ist, dennoch auf dieselbe Stufe mit den anderen Produkten gestellt. Dieser Eindruck entsteht zum einen durch das Prinzip der Reihung und durch die Sloganisierung, wie es der Katalog zur Ausstellung *Changing Channels. Kunst und Fernsehen* beschreibt¹⁷⁹.

Bereits 1973 hatte Burden eine erste TV-Intervention durchgeführt, indem er in einen bestehenden Werbeblock zehn Sekunden gekaufte Sendezeit für eine Performance

¹⁷⁹ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Michalka, Michael (Hrsg.): *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987*, [Katalog zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 5.3.2010-6.6.2010]. Wien/Köln: Walther König 2010, S. 206.

nutzte. Dieser Performance wurde 1,5 Sekunden lang der Name „Chris Burden“ sowie der handschriftliche Satz „Through the night softly“ vorgeblendet, beides quasi als Titel. Dieser Titel ist noch fernsehtypisch, allein die Performance verstört den Betrachter und verdeutlicht, dass es sich hier um eine Kunstaktion handelt.¹⁸⁰

Die TV-Interventionen haben in ihrer unterschiedlichen Bedeutungsstrategie und formalen Gestaltung eines gemeinsam. Sie arbeiten mit dem Medium Fernsehen, indem sie sich an das Dispositiv anpassen, das Prinzip der Serie aufgreifen, Sendeformate und Genres als Vorlage nutzen oder gar das Kunstwerk zum Sendeformat verwandeln. Die Interventionen sind typisch für die Anfangszeit der Fernsehkunst, eine Zeit in der die Überraschung und Störung des Fernsehzuschauers in seinem Alltag im Zentrum stand. Durch das relativ einheitliche Rezeptionsverhalten der Zuschauer konnte mit einer großen Reichweite und Wirkung der Interventionen gerechnet werden. Dies hat sich mit dem Aufkommen des kommerziellen Fernsehens in der BRD und der größeren Senderzahl verändert. Damit nimmt auch die Anzahl der Interventionen ab.

¹⁸⁰ Mackert, Gabriele/Matt, Gerald/ Decter, Joshua (Hrsg.): Televisions. Kunst sieht fern. [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien, 18.10.2001 - 06.01.2002]. Wien 2001, S. 123

5.2.2 Sendungen zu Kunstveranstaltungen

Im Katalog zur Ausstellung *Stationen der Moderne*, einer Ausstellung über die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts, heißt es zur Geschichte der *documenta* und speziell zur *documenta 2* von 1959: „Seit dreißig Jahren ist die ‚documenta‘ die Ausstellung moderner Kunst par excellence, ist geradezu ein Synonym für moderne Kunst. An den exponiertesten Werken der jeweiligen ‚documenta‘ kristallisieren sich regelmäßig Urteil und Vorurteil, Verständnis und Missverständnis heraus, mit denen Publikum, professionelle Kunstvermittler und Künstler der zeitgenössischen Kunst gegenüberreten.“¹⁸¹ Und weiter heißt es: „Die Bedeutung der ‚documenta‘ für das öffentliche Bewusstsein von dem, was moderne Kunst sei, kann hingegen kaum überschätzt werden. Bodes und Haftmanns radikales Konzept von der abstrakten Kunst als ‚Modellfall von Menschheitskultur‘ hatte nicht nur eine Qualität und Quantität bis heute unübertroffene Überblicksausstellung zur Kunst der 1950er-Jahre hervorgebracht, es hatte auch bewirkt, dass die Avantgarde der Nachkriegszeit in einem bis dahin unerreichten Maß zum Gegenstand des öffentlichen Diskurses wurde. Dies ist eine, vielleicht die wichtigste Funktion aller *documenta*-Ausstellungen geblieben.“¹⁸²

Ausstellungen werden zum Gegenstand öffentlicher Diskussion über Kunst. In diesem Diskurs spielt vor allem die öffentliche Berichterstattung und das in den Medien vermittelte Bild eine entscheidende Rolle. Die *documenta* als künstlerisches Großereignis nach dem Zweiten Weltkrieg entfaltet seine Wirkkraft in der Folge mehrerer Ausstellungen nach 1945. Bereits 1946 wurde die *Allgemeine Deutsche Kunstaussstellung* in Dresden gezeigt. Ziel dabei war es, der „Jugend wieder die übernationale Sprache der Kunst“¹⁸³ zu vermitteln. Gezeigt wurden zahlreiche Arbeiten des ersten und zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. 1950 fand in München die Ausstellung *ZEN 49* statt, die hauptsächlich Arbeiten auf Papier der Gruppe *ZEN 49*

¹⁸¹ Winkler, Kurt: *II.documenta ‚59 – Kunst nach 1945*, Kassel 1959, S. 427. In: *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 426-473.

¹⁸² Ebd., S. 434.

¹⁸³ Volwahren, Herbert: Rede zur Eröffnung der „Allgemeinen Deutschen Kunstaussstellung“, Dresden, am 25.8.1946 (Maschinenschriftliches Manuskript aus dem Nachlass Volwahren). Zitiert nach: *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 361f.

zeigte, die abstrakte Formen als „Werkelemente des Malprozesses“¹⁸⁴ für sich sprechen lassen wollten. Diesen Ausstellungen folgten noch 1951 in Saarbrücken die *subjektive fotografie* und 1952 in Frankfurt *Neuexpressionisten (Quadriga)*, bis 1959 in Kassel die *documenta 2* vom 11. Juli bis 11. Oktober präsentiert wurde. Gezeigt wurde diesmal, nicht wie bei der ersten *documenta* im Jahr 1955 ein Rückblick auf die Entwicklungslinien der europäischen bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, eine Schau gegliedert in die Stationen Malerei, Skulptur und Druckgrafik von über dreihundert Künstlern aus der Zeit nach 1945, sondern es lag der Schwerpunkt diesmal auf den amerikanischen Künstlern. Das Besondere an dieser Ausstellung war ihr Einfluss auf die öffentliche Meinung. Und so wurde die Ausstellung zu einem Massenerlebnis, das den jeweils zeitgenössischen Diskurs aufgriff. Die Ausstellung wird so zum Gegenstand des öffentlichen Diskurses über Kunst, zugleich aber auch über die Gesellschaft. Dies ist laut Kurt Winkler eine der wichtigsten Funktionen der *documenta*-Ausstellungen. Ebenso wie die *documenta* werden auch andere Ausstellungen der 1950er- und 1960er-Jahre zu richtungsweisenden Ereignissen für einzelnen Künstlergruppen und Strömungen, so u.a. die *Zero Berlin*, eine Ausstellung in der *Galerie Diogenes* in Berlin vom 30. März - 30. April 1963. Mit ihr wird das Jahr 1963 als „richtungsweisendes Jahr“¹⁸⁵ für die Gruppe *Zero* beschrieben.

Zero hatte viele Querverbindungen im In- und Ausland. Und so waren die Rezeption in der deutschen Presse und das öffentliche Feedback groß. Allerdings war die Ausstellung ein ambivalentes Ereignis: die Akzeptanz im Publikum war groß, jedoch wurde die Kunst fälschlicherweise als eine „Veranstaltung zur reinen Belustigung der Zuschauer“¹⁸⁶ aufgefasst. Diese Kritik geht zurück auf die neu aufkommenden Kunstformen wie Happening, Performance, Land Art, Konzeptkunst, Videokunst. Dass die Ausstellungen so breit rezipiert wurden, liegt vor allem an der Berichterstattung, die im Rahmen des mit dem Fernsehen verbundenen Bildungsauftrags erfolgte.

Neben Ausstellungsorten wie *documenta* oder *Biennale* bedarf es im „Betriebssystem Kunst“ alternativer Schnittstellen zur Öffentlichkeit, da das Museum „zugleich Symptom

¹⁸⁴ Roh, Franz: Katalogvorwort zur Ausstellung ZEN 49, zitiert nach: Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 382.

¹⁸⁵ Prinz, Ursula: *Zero Berlin*, Berlin 1963, S. 475. In: Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 474-491.

¹⁸⁶ Ebd., S. 480.

und Ort der frühen Moderne sowie Stein des Anstoßes“¹⁸⁷ ist. Die Großausstellungen und Kunstevents sind auch Anlass und Rahmen zahlreicher Kunstprojekte im Kontext des Fernsehens. Es handelt sich nicht nur um Videokunst, die als Exponat oder Installation im Rahmen der Ausstellungen im Ausstellungsraum präsentiert wird, sondern um Sendungen, die speziell zu den Kunstveranstaltungen und für das Fernsehprogramm entstanden sind. Dazu zählen *Documenta der Leute* der Gruppe *telewissen* aus dem *documenta*-Jahr 1972, gezeigt auf der *documenta 6*, und die Eröffnungsveranstaltung zur *documenta 6* im Jahre 1977 in Kassel von Douglas Davis, Nam June Paik und Joseph Beuys, *ATV* von *ATV-Studio* und Richard Kriesches *Malerei deckt zu, Kunst deckt auf*, um nur einige exemplarisch zu nennen.

Die Sendung *Documenta der Leute* wurde vom Kollektiv *telewissen* produziert. Laut Frieling hatte der Name *telewissen* einen aufklärerischen Charakter, jedoch konnten die Möglichkeiten und Chancen einer neuen Medienöffentlichkeit noch nicht klar definiert werden.¹⁸⁸ Es bestand lediglich der Wunsch nach einem alternativen Fernsehprogramm. Schuhmacher beschrieb 1976 in seinem Buch *Wo Fernsehen aufhört – fängt Video an*, dass das Fernsehen erst mit dem Bürgerfernsehen seinem Verfassungsauftrag nachkäme. Erst die Beteiligung der Bürger an der Medienöffentlichkeit und das Engagement der Bürger führten zu einer „Demokratisierung“ von Kunst und Fernsehen. Und so gehen auch die Video- und Fernsehprojekte der *telewissen*-Gruppe in diese Richtung. Am bekanntesten wurde die bereits genannte Produktion der Gruppe anlässlich der *documenta 5*, in der Passanten auf der Straße durch Impulse zur Kommunikation mit dem Medium Fernsehen und mit den anderen Passanten aufgefordert wurden. Sie wurden angeregt durch einzelne von der Kamera aufgezeichnete Aussagen, die über auf der Straße positionierte Fernsehgeräte gesendet wurden. Herbert Schuhmacher verglich den Effekt mit der früher normalen und üblichen Kommunikation einer Gemeinschaft auf den Marktplätzen. Die Aufzeichnungen der Kamera wurde dann wiederum fünf Jahre später auf der *documenta 6* als *Documenta der Leute* gezeigt. Inwiefern eine Sendung im Fernsehen vorgesehen war, lässt sich nicht sagen; es kann jedoch vermutet werden, dass Herbert Schuhmacher, der im Laufe seiner Arbeit mit der Gruppe *telewissen* Slogans wie „Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an“ und „Kunst kann jeder“ oder „Das Fernsehen gehört

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. Frieling, Rudolf: 1972. *Documenta der Leute. Telewissen*. S. 132. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre *videokunst.de* Teil 1. *Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 132-135.

uns“ entwickelte, durchaus auch eine Sendung im offiziellen Fernsehprogramm angestrebt hat.

Auf der Veranstaltung *Das Fernsehen und sein Publikum*, die als Abschlussveranstaltung der medienkritischen Tage in Nürnberg im November/Dezember 1974 stattfand, forderte Schuhmacher in einer Podiumsdiskussion: „Als wir vor einem Jahr zum Südwest-deutschen Rundfunk gekommen sind und gezeigt haben, was die Leute selbst produzieren können, da haben sich die Redakteure gewundert und daraufhin haben sie uns eingeladen, Sendungen mitzuproduzieren. Weil wir in der Lage waren, die Leute zum Produzieren zu bringen. Und bei dieser Arbeit haben wir erfahren, dass es gar nicht so sehr die Minderheiten sind, die nicht in der Lage sind, sich auszudrücken ..., sondern dass dazwischen die Technik steht. [...]“¹⁸⁹ Schuhmacher fordert Zugang für jedermann zur Kabel-Kommunikation, ohne Sendezeit kaufen zu müssen¹⁹⁰ und ruft dazu auf, dass „Leute ihr eigenes Fernsehen selbst machen können.“¹⁹¹ Die Arbeit *Documenta der Leute* geht auf die, in den 1970er-Jahren aufkommende Idee des Bürgerfernsehens zurück.

Wichtiger Teil einer Kunstveranstaltung und gleichzeitig Fernsehkunst ist die genannte Eröffnungsveranstaltung der *documenta 6* im Jahr 1977 durch die Künstler Douglas Davis, Nam June Paik und Joseph Beuys. Die 30-minütige Sendung in Farbe wurde 1977 als Satellitensendung in Kassel und Caracas, Venezuela, produziert, denn man hatte sich entschlossen, die Eröffnung der *documenta* von drei Künstlern gestalten zu lassen und diese per Satellitentechnik weltweit zu senden. Bei dieser „Kunstaktion im Fernsehen“¹⁹² wurden zwölf Sender für eine Übernahme des Live-Programms gewonnen, ohne dass vorher festgestanden hätte, was gezeigt wird. Die drei Künstler hatten freie Hand in der Gestaltung der jeweils 10-minütigen Beiträge. Unter anderem wurden die Beiträge in Europa sowie zeitversetzt in New York und Venezuela ausgestrahlt. Die Sowjetunion bezahlte das Programm ebenfalls, strahlte es jedoch nicht aus. In Deutschland wurde die Eröffnung durch die *ARD*, den *Hessischen Rundfunk* und den *Westdeutschen Rundfunk* am 24.6.1977 ausgestrahlt. Die Sendung

¹⁸⁹ Schuhmacher, Herbert: Fernsehen nah sehen, S. 78. In: Ders.: *Telewissen. Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an*. Darmstadt: Video-Produktion, Video-Verlag GmbH 1976, S. 72-80.

¹⁹⁰ Schuhmacher, Herbert: werden Kabel uns binden oder befreien, S. 134. In: Ders.: *Telewissen. Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an*. Darmstadt: Video-Produktion, Video-Verlag GmbH 1976, S.133-134.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Herzogenrath, Wulf/Gaethgens, Thomas W./Thomas, Sven/Hoenisch, Peter [Hrsg.]: *TVkultur. Fernsehen in der Bildenden Kunst seit 1879*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 290.

begann mit Paiks Performance, die den Zuschauer durch das Innere eines Fernsehapparates direkt ansprach.

Darauf folgte Beuys' Beitrag, der aus einer 10-minütigen freien Rede ohne fernsehtechnische Finessen bestand. Die Kamera war über die gesamte Zeit frontal auf Beuys gerichtet, der in einem späteren Interview im Jahr 1983 zu Wulf Herzogenrath sagte: „Ja, mich interessiert das Medium weniger für Aktionen, sondern für – sagen wir mal – Stimulierung der Diskussion. [...]“¹⁹³ Video ist für Beuys nämlich „nichts anderes als Informationsträger“¹⁹⁴. Als ästhetisches Konzept der Arbeit nennt er allenfalls die Tatsache, dass sie „ganz gegen irgendwelchen Aktionismus in diesem Medium gerichtet“¹⁹⁵ sei. Für Beuys zählt nur die Aktion; ob diese nun gefilmt oder fotografiert werde, sei ihm egal.¹⁹⁶

Das letzte Drittel der Sendung wurde von Douglas Davis gestaltet. Er befand sich, nicht wie Paik und Beuys, auf der *documenta* in Kassel, sondern in Caracas, Venezuela. Von dort wurde die Performance *The Last Nine Minutes* per Satellit zur *documenta* und in die übertragenden Länder weltweit gesendet. Die Aktion war eine partizipatorische Performance, die den Betrachter mit einbezog und versuchte, Zeit und Raum zwischen dem Künstler und dem Fernsehzuschauer zu visualisieren. In *Der Spiegel*, Ausgabe 26/1977, wird bereits in einem Vorbericht auf die Eröffnungsveranstaltung der *documenta* hingewiesen. In einem letzten kurzen Abschnitt geht *Der Spiegel* auch auf den Einsatz von Film und Video in der zeitgenössischen Avantgardekunst ein. Dort heißt es: „Dass Künstler auch Filme drehen, soll in einem Documenta-nahen Kino zu besehen sein; das jüngere, flexiblere Medium Video kommt im Fridericianum nun selbst zum Zuge. Besucher können sich damit mit Bändern aus einer ‚Videobar‘ bedienen lassen, und viele Installationen – so vom Koreaner Nam June Paik und vom deutschen Happening-Veteranen Wolf Vostell – arbeiten mit bewegten Bildschirm-Szenen. Die kommen, zur Documenta und von der Documenta, den Fernsehern auch ins Haus. Ein Auftritt von Beuys, Paik und dem Amerikaner Douglas Davis geht am Eröffnungsabend über deutsche dritte TV-Programme sowie in manches, auch überseeische Ausland.“¹⁹⁷

¹⁹³ Joseph Beuys: Über Fernsehen und Videokunst. Gespräch mit Wulf Herzogenrath, S. 94. In: Herzogenrath, Wulf [Hrsg.]: Videokunst in Deutschland 1963-1983. Videoarbeiten, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1983, S. 94-98.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 95.

¹⁹⁷ Documenta: Süßer Seim der Medien, S. 159. In: Der Spiegel, 26/1977, S. 156-159.

Der Artikel bemerkt außerdem kritisch, dass den Avantgarden mehr Raum und Aufmerksamkeit gewidmet werde, als beispielsweise den klassischen Künsten wie Malerei und Skulptur.

Das „Medien“-Motto erscheint hier demnach eher kritikwürdig. Seine richtungsweisende Bedeutung für die Medienkunst, vor allem auch für die Fernsehkunst und das Verhältnis von Kunst, Fernsehen und Ausstellung wurde zum Zeitpunkt der *documenta* noch nicht deutlich; sie hat sich erst – wie in vielen Fällen – durch die Rezeption und den öffentlichen und künstlerischen Diskurs entwickelt. In der Retrospektive wurde die *documenta 6* dann zur „erste[n] *documenta*, die im Fernsehen übertragen wurde.“¹⁹⁸

Die Eröffnungsveranstaltung als Sendung ist weitgehend aufgebaut wie eine Magazinsendung. Sie besteht aus den drei schon beschriebenen Beiträgen der Künstler sowie Anteilen an Moderation. Die drei Teile befassen sich alle mit einem ähnlichen Thema: dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen, die Beziehung der Zuschauer zur Sendung/Kunst und die Möglichkeiten des Mediums Video. Dabei bedienen sich die Künstler unterschiedlichster Gattungen. Beuys wählt die freie Rede, Paik eine Performance und Davis ein partizipatorisches Happening. Dieses Fernsehkunstformat geht zurück auf die, gerade in den 1950er- und 1960er-Jahren populären Magazinsendungen, die, wie Gerhard Lampe und Heidemarie Schumacher anmerken, ebenso wie das Fernsehen im Allgemeinen eine „hervorragende Bedeutung bei der Vermittlung von ‚Welterfahrung‘ bzw. Bewußtseinsbildung im Rahmen von Massenkommunikation“¹⁹⁹ haben. Das Magazin ist dabei eine Sendeform, deren Offenheit eine „Verknüpfung heterogener Beiträge in einer Einzelsendung erlaubt“ und „eine höhere Flexibilität bei der Gestaltung“ ermöglicht.²⁰⁰ Verbindende Elemente sind dabei meist Moderatoren, feste Bestandteile der Magazinsendungen, wie beispielsweise Veranstaltungshinweise (*Da, Da & Da* in der Sendung *Kulturzeit*), Titelmusik und die Ausstattung des Studios. Diese Elemente fehlen zwar bei der Eröffnungsveranstaltung der *documenta 6*, jedoch tauchen hier drei verschiedene Künstler mit sehr heterogenen Beiträgen auf, die sich zum Teil aufeinander beziehen, so Beuys in seiner Rede auf Paiks Aktion. Das Magazin wiederholt auf Mikroebene das Prinzip des Fernsehprogramms im Ganzen. Lampe und

¹⁹⁸ <http://d13.documenta.de/> (Stand 12.5.2011)

¹⁹⁹ Lampe, Gerhard/Schumacher, Heidemarie: Das Panorama der 60er Jahre. Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der BRD. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1991, S. 15.

²⁰⁰ Ebd., S. 17.

Schumacher sprechen von einer angemessenen Verlängerung des TV-Programms im Magazinformats.²⁰¹ Die *documenta*-Eröffnung ist also nicht nur eine erste Verknüpfung der *documenta*-Ausstellung und des Massenmediums Fernsehen, sie ist als eigenständiger Programmbeitrag in der typischen Ästhetik einer Magazinsendung ein deutliches Statement für die Nutzung des Fernsehens für Kunst – also für Fernsehkunst. Sie macht deutlich, dass es nicht nur um die Sendung einzelner Künstlervideos durch das Medium Fernsehen geht, sondern, dass die Ästhetik des Fernsehens in Konzeption und Produktion von Kunst mit einbezogen wird.

Wie wichtig das Verhältnis zwischen Kunst, Fernsehen und Ausstellung werden kann, sieht man am *MoMA in Berlin*-Phänomen. Und so schreibt Peter-Klaus Schuster, Generaldirektor der *Staatlichen Museen zu Berlin* und Direktor der *Neuen Nationalgalerie*, nach Ende der Ausstellung in der Publikation *Das MoMA in Berlin: Erinnerungen*, welche heute bereits vergriffen ist: „Das MoMA in Berlin, das war mehr als eine Ausstellung. Mindestens waren es zwei Ausstellungen. Die mehr als 200 Meisterwerke aus dem MoMA in Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie waren die eine Ausstellung. Die andere war die Schlange der Besucher rund um den Tempel von Mies. [...] Unterschieden nach beiden Ausstellungen gab es auch eine doppelte Berichterstattung.“²⁰² So betont Schuster zwar im Nachhinein, „Das MoMA ist der Star!“²⁰³, bleibenden Eindruck haben aber die Schlange und deren Begleiterscheinungen wie Straßenkünstler, Brezelverkäufer und die Berichterstattung darüber hinterlassen. Schuster vergleicht sie sogar mit Christo’s Reichstagsverhüllung und resümiert *Das MoMA in Berlin* sei keine Ausstellung, sondern ein Zustand von sieben Monaten Dauer. Für diesen „Zustand“ werden sogar die Begriffe Performance oder Happening gebraucht. Die Ausstellung wird durch die Berichterstattung und nicht zuletzt durch die Fernsehberichterstattung zum künstlerischen Statement. Neben der Berichterstattung über die Ausstellung stilisieren zahlreiche Dokumentationen die Warteschlange und die Wartezeit zum Kunstereignis. Die Kommunikation über die Ausstellung wird zur bedeutendsten Nachwirkung der Ausstellung.

²⁰¹ Ebd., S. 20.

²⁰² Schuster, Peter-Klaus: Erinnerung an eine Ausstellung, die keine war, S. 9. In: von Chlebowski, Katharina/Odier, André (Hrsg.): Erinnerungen. Das MoMA in Berlin. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2005, S. 9-11.

²⁰³ Ebd., S. 11.

Durch diese Kommunikation entstanden neue Phänomene, wie beispielsweise die Versteigerung von Wartezeit auf Ebay. Hier konnten Zeiten ersteigert werden, für die der Ersteigerer 100 € pro Stunde erhielt und sich damit verpflichtete, für eine Stunde den Platz in der Warteschlange für den Versteigerer einzunehmen. Das Warten auf den Ausstellungsbesuch wird zum Happening, welches durch die Medien transportiert und angeregt und durch die Medienberichterstattung zugleich beworben wurde. Die Rezeption wird interessanter, als die Ausstellung von Werken, die so jederzeit in New York besichtigt werden können. Und so wird eine Ausstellung zum Medienereignis.

Dieser Ereignischarakter ist auch der Eröffnung der *Mediendocumenta* 1977 eigen. So wird in der gegenwärtigen Forschungsliteratur einerseits über die einzelnen Beiträge geschrieben und diese als eigenständige Videoproduktionen interpretiert. Andererseits wird die Eröffnungsveranstaltung im Rahmen der *documenta*-Geschichte als besonderes Ereignis hervorgehoben. Die besondere Bedeutung für den Bereich der Fernsehkunst und das Verhältnis von Kunst und Fernsehen wird dabei meist vernachlässigt.

Ulrich Tragatschnig bemerkt zur Kommunikation über Konzeptuelle Kunst: „Kunstwerke sind [...] für Luhmann auch nicht einfach ‚Kommunikationsformen‘, sondern für die Etablierung eines Kunstsystems nur insofern von Bedeutung, als sie in Form von Kompaktinformationen Kommunikationsangebote erstellen. Die Entstehungssituationen der für das Kunstsystem relevanten Kommunikationen sind aber nicht mit der Entstehungssituation des künstlerischen Zeichens zu verwechseln, sondern liegen in der Rezeption von etwas als Kunst begründet. Strikt zu trennen ist mit Luhmann auch zwischen einer das Kunstsystem aufbauenden Kommunikation *durch* Kunst und einer als ‚sekundäre Kommunikation‘ bezeichneten Kommunikation *über* Kunst, die jedoch ihren eigenen Sinn hat, „besonders in einer Zeit, in der Kunstwerke kommentarbedürftig geworden sind.“²⁰⁴ Und weiter: „Die Dematerialisierungstendenzen konzeptueller Kunst [vgl. Kap. 2.1] haben das eindrucksvoll unter Beweis gestellt: Selbst wenn das Kunstwerk als Kommunikationsangebot nichts mehr sagt (bzw. sagen will, was über eine Selbstdeklaration als Kunst hinausginge), kann **darüber** noch vieles gesagt werden.“²⁰⁵ So ist es auch bei den genannten Veranstaltungen: Sie sind Bestandteil von

²⁰⁴ Tragatschnig, Ulrich: Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen. Ein Propädeutikum. Berlin: Reimer 1998, S. 150.

²⁰⁵ Ebd., S. 151.

Kommunikation durch Kunst und werden zum bedeutenden Ereignis durch die Kommunikation über die Kunst.

5.2.3 Fernsehspiele – Fernsehtheater

„Innerhalb der Geschichte des Fernsehens erweist sich das Fernsehspiel als einzige Kunstform, die das neue Medium hervorgebracht hat. Hier zeigten Autoren und Regisseure Wünsche und Hoffnungen der Zeitgenossen, erzählten von Siegen und Niederlagen und ließen uns teilhaben an den Lebens- und Leidensgeschichten des Durchschnittsbürgers, bemerkenswert realistisch und gegenwärtig. Dabei war die Realität der Bundesrepublik der bevorzugte Gegenstand des künstlerisch ambitionierten, politisch wachen und zeitgenössisch empfindsamen Fernsehspiels, nachdem es seinen Vorformen – Hörspiel und Theater – wie Kinderschuhen, in denen es in den 50er Jahren noch steckte, entwachsen war.“²⁰⁶ Martin Wiebel bezieht sich hier in seinem Text auf Hickethiers Geschichte des deutschen Fernsehens, in der dieser das Fernsehen als ein „kulturelles Forum“ beschreibe, durch welches, eine Öffentlichkeit entstehe, die eine große nationale, eine „national narrative“, einen Begriff von Michael Geißler zitierend, Geschichte erzähle. Nach Wiebel lässt sich anhand von Fernsehspielen eine fast lückenlose Bilanz der Zeitgeschichte zusammenstellen, die an den miterlebten Alltag der Zeitgenossen erinnern und die „Erinnerungen, Erfahrungen und Entdeckungen kompilieren“²⁰⁷. Für diese zeitgeschichtliche Untersuchung wurden laut Wiebel „auch ‚Kunst-Stücke‘ außer Betracht gelassen, die trotz (oder wegen) ihrer Ambition einen reduzierten Aussagewert in Bezug auf die gesellschaftliche Entwicklung der Bundesrepublik hatten.“²⁰⁸ Dazu gehören offensichtlich auch Samuel Becketts Arbeiten im Rahmen des kleinen Fernsehspiels, die meines Erachtens sehr wohl eine große Bedeutung für die „gesellschaftliche Entwicklung der Bundesrepublik“ haben. Becketts Arbeiten stehen beispielhaft für die Auseinandersetzung der Künstler mit dem Medium Fernsehen und den künstlerischen und gesellschaftlichen Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen. Deshalb sollen an dieser Stelle die Arbeiten *He Joe* und *Quadrat I + II* von Samuel Beckett im Zentrum der Untersuchung stehen. Ergänzt werden diese Arbeiten durch Beispiele, die ebenfalls als Fernsehspiele entstanden sind, in der Reihe des kleinen Fernsehspiels gesendet wurden oder in den Kontext von Sendungen und Sendeformaten einbezogen wurden. Reihen wie das *Kleine Fernsehspiel* und feste Sendeformate evozieren eine besondere Erwartung beim

²⁰⁶ Wiebel, Martin: Im Bildschirm als dem Spiegel der Zeit erschien die Zeit im Spiegel, S. 14. In: Ders. (Hrsg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehfilm. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 13-37.

²⁰⁷ Ebd., S. 15.

²⁰⁸ Ebd., S. 16.

Zuschauer und beim Fernsehmacher. Diesen Erwartungen zu entsprechen und diesen entgegen zu arbeiten, ist bereits künstlerische Aussage und trägt bei zum fernsehkünstlerischen Diskurs. Dies soll hier dargestellt werden.

Nachdem bereits die Kunstform „Hörspiel“ für das Radio feststand, etablierte sich der Begriff des „Fernsehspiels“ bereits in den 1930er-Jahren und wurde als neue Kunstform des Fernsehens anerkannt. So bezeichnete Gerhard Eckert das Fernsehspiel 1953 als die höchste künstlerische Äußerung des Fernsehens, gewissermaßen die „Krönung des Fernsehens“²⁰⁹; zum einen zielte Eckert damit auf den Kunstcharakter der Sendeform Fernsehspiel ab, zum anderen auf die Gesamtheit des Fernsehprogramms.²¹⁰ Als erstes Fernsehspiel sendete der *NWDR* am 2. März 1951 Goethes *Vorspiel auf dem Theater* von Regisseur Farenburg unter Pleister als Intendant. Ziel des Fernsehspiels war es, das Fernsehen vom Vorwurf des Massenhaften, was als Synonym für trivial galt, zu befreien. Das Massenmedium Fernsehen wurde damit näher an die Kunst herangerückt. Allerdings musste das Fernsehspiel von den anderen Kunstgattungen Hörspiel, Theater und Kino abgegrenzt werden, um eine autonome fernsehspezifische Kunstgattung zu werden.²¹¹ Die Abgrenzung erfolgte über den Produktionsmodus. So sendete das Fernsehspiel live, was es vom Kino unterschied; die Möglichkeit mit Hilfe von eingespielten Filmteilen Bühnen-umbauten zu umgehen, grenzte es zum Theater ab. Die Unterscheidung zum Hörspiel ergibt sich von selbst aus der Visualität.

Gerhard Eckert machte bereits 1953 deutlich, dass das Fernsehen „gegenüber Theater, Film und Hörspiel seine Eigenart zu begründen“²¹² versucht. Es sei weder die Übertragung eines Theaterstücks, noch die Sendung eines Films, sondern es habe seine eigene Dramaturgie. Das Fernsehen böte „gänzlich anders- und neuartige Schaffensgrundlagen für den Künstler“²¹³. Für Eckert steht also außer Frage, dass es sich beim Fernsehspiel um die neue Fernsehkunst handelt.

²⁰⁹ vgl. Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953, S. 10.

²¹⁰ vgl. Ebd.

²¹¹ Schneider, Irmela: Das Fernsehspiel und seine Funktionen – Eine historische Skizze. S.9. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. München: Fink 1980, S.9-17.

²¹² Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953, S. 10.

²¹³ Ebd.

Auf Eckert und dessen Rezeption bezieht sich auch Johannes Schmitt.²¹⁴ Ziel seiner Untersuchung ist es, das „problematische Verhältnis des Fernsehens zu seinem gattungskünstlerischen Anspruch zu untersuchen“ und die „Entwicklung [eines] audiovisuellen Ausdrucks“²¹⁵ aufzuzeigen. Dieser audiovisuelle Ausdruck des Fernsehens und dessen eigenständige Ästhetik bestehen für Schmitt in der Anwendung der Fernstechnik und in der bewussten Abgrenzung zum Filmbereich. Das Ausdruckspotential des Fernsehens liege, zitiert nach Eckert, darin „[...] mit den Mitteln der Technik richtig umzugehen [...]“²¹⁶. Ebenso wie Eckert beschreibt auch Schmitt das Fernsehspiel als die Sendeform, die am „konsequentesten den Kriterien der Fernsehkunst entsprechen“, nämlich dem Kriterium, dass sich die technischen und ästhetischen Möglichkeiten zu einem neuen Ganzen vereinen, das es außerhalb des Fernsehens weder im Hörspiel noch im Theater oder Film gebe. Eckert qualifiziert das Fernsehspiel als den „konsequentesten Bruch mit der reproduktiven Tendenz des Fernsehens.“²¹⁷

Charakteristische Merkmale des Fernsehspiels waren nach Hans Gottschalk, dem Fernsehspiel-Theoretiker der 1950er-Jahre, die Intimität und die Privatheit der Rezeption. Diese Eigenschaften erhielt das Fernsehspiel durch das reduzierte Bild auf dem kleinen Bildschirm des Fernsehgeräts, was zu einer veränderten Wahrnehmung führte. So wurde das Fernsehspiel dominiert von Nah- und Detailaufnahmen, wohingegen der Spielfilm im Kino das Medium der Totalen sei. Diese Unterschiede zum Kino deuten auf ein anderes Dispositiv: das Fernsehspiel wird im privaten Raum rezipiert, die Kultur erreicht den Zuschauer in seinen eigenen vier Wänden. Dies wurde auch als „Poetik der Privatheit“ bezeichnet.²¹⁸ Doch nutzten diese künstlerischen Möglichkeiten des Fernsehspiels der Fernsehkunst wenig, wenn ein Fernsehspiel nicht von einem klassischen Theaterstück zu unterscheiden ist, selbst wenn andersartige Präsentationsformen benutzt werden. So bestanden in den Anfangsjahren mehr als

²¹⁴ Schmitt, Johannes: Kunst des Fernsehens? Ein Massenmedium und sein Gattungsanspruch. Universität Erlangen-Nürnberg 1990 (Dissertationsmanuskript).

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953, S. 26.

²¹⁷ Zitiert nach Schmitt, Johannes: Kunst des Fernsehens? Ein Massenmedium und sein Gattungsanspruch. Universität Erlangen-Nürnberg 1990 (Dissertationsmanuskript). S. 59.

²¹⁸ Vgl. Gottschalk, Hans: Fernsehspiel und Fernsehfilm, 1954. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 67-70. Ders.: Die neue Poesie des Fernsehens. Gedanken zum Fernsehspiel, 1956. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 76-83. Ders.: Fernsehen – Chance für die Kunst?, 1961. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 129-132.

achtzig Prozent des Fernsehspielprogramms aus Dramenbearbeitungen, so dass bald der „Ruf nach dem „Originalfernsehspiel“ erfolgte.²¹⁹ Doch scheiterte der Versuch daran, geeignete Fernsehspiel-Autoren zu gewinnen. Diese Anfangsphase dauert ungefähr bis in das Jahr 1959, als Egon Monk die Fernsehspielleitung des *NDR* übernahm. Damals verfestigte sich die Meinung, dass das Fernsehspiel in einen publizistisch-journalistischen Kontext einzuordnen sei, bei dem nicht mehr seine Ästhetik, sondern seine politisch-soziale Funktion im Zentrum der Betrachtung stand: „Die Tatsache, daß das Fernsehen ein Massenmedium ist, soll nicht länger gelegnet werden, sondern produktiv für eine ‚massenhafte Aufklärung‘ genutzt werden.“²²⁰

Die anfangs bestehenden Abgrenzungen zum Film wurden immer häufiger von Regisseuren wie Peter Lilienthal oder Rainer Erlen durchbrochen. Der Kunstanspruch lag nun nicht mehr in der originären Form, sondern im originären Text des Fernsehspiels begründet. In dieser Phase war man auf der Suche nach einem analytisch, journalistisch-gesellschaftlichen Fernsehspiel, welches immer häufiger aktuelle Themen aufgriff und sowohl private Probleme einzelner Personen behandelte, aber auch politische Aufklärungsarbeit betrieb. Ende der 1960er-Jahre war in der Diskussion über das Fernsehspiel von Kunst im Fernsehen nur noch selten die Rede²²¹, was jedoch nicht bedeutet, dass es in der praktischen Umsetzung keine künstlerischen Versuche mehr gab. Im öffentlichen Diskurs wurde jedoch immer stärker die Darstellung der bundes-republikanischen Realität zum Thema des Fernsehspiels gemacht; das Fernsehspiel wurde immer mehr zum Fernsehfilm. Mitte der 1970er-Jahre meldeten sich kritische Stimmen zu Wort, die neben den didaktischen Fernsehspielen mehr fiktive, unterhaltende Produktionen forderten. „Daß man die Kultur, die Theater- und Opernproduktionen ins Haus brachte, ohne daß man sich aus dem selbigen bewegen musste, hatte für einige Kritiker Folgen: Sie machten sich Gedanken um die richtige Würde eines solchen Abends. Dabei lagen sie nicht auf der Linie des ‚Pantoffel-Kinos‘, wie das Fernsehen in Deutschland später genannt werden sollte, sondern sie hielten es mehr mit den Briten, die ihr Medium liebevoll ‚armchair-theatre‘ nannten. ‚Für Sie legen

²¹⁹ Hickethier, Knut: Das Fernsehspiel, S.306. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.2 das Fernsehen und die Künste. München: Fink 1994, S. 303-348.

²²⁰ Vgl. Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S.13.

²²¹ vgl. Hickethier, Knut: Das Fernsehspiel, S. 325. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.2 das Fernsehen und die Künste. München: Fink 1994, S. 303-348.

sich die elektrischen Wellen kräftig ins Zeug und bringen Ihnen das Theater sogar frei Haus. Nicht einmal den Sakko brauchen Sie dazu anzuziehen: in diesem Theater kann man sogar in Hosenträgern sitzen. Obwohl Sie das besser nicht tun sollten. Es hat schon etwas für sich, wenn man auch in der Kleidung der Würde des Augenblicks angepaßt ist. Und Theater ist nun mal eine würdevolle Angelegenheit. Machen Sie also die Abende, an denen Ihnen das Fernsehen ein Spiel ins Haus bringt, zu kleinen Höhepunkten im Ablauf des Wochenprogramms. Sie werden sehen, es hat viel für sich.“²²²

Wieso gerade das Fernsehspiel als geeignete fernsehgerechte Kunstform angesehen wurde, lässt sich anhand Eckert Schrift *Die Kunst des Fernsehens* zusammenfassen. Er beschreibt die besonderen auditiven Möglichkeiten und Qualitäten des Fernsehens, zu denen die große Wortnähe des Fernsehens zählen sowie die Tatsache, dass das Fernseherlebnis ein Einzelerlebnis sei, welches die Intimität des Betrachters zum Fernsehgegenstand fördere und dadurch eine „Zwiesprache eines Menschen im Studio mit einem Menschen daheim“²²³ ermögliche. So müsse der Gestalter eines Fernsehspiels immer an den Einzelnen denken und nicht ein großes kollektives Publikum bedienen. So resümiert Eckert: „Alles übertrieben Laute, Pathetische, Hastige, Unnatürliche paßt nicht in unsere Wohnung.“²²⁴

Der Aspekt des Raumes spielt für die Fernsehspielästhetik Eckerts ohnehin eine große Rolle. So spricht er von zwei Raumeinheiten bei der Fernsehrezeption: der Einheit des Da-Seins am Fernsehgerät und des Dabei-Seins mittels Fernsehgerät. Durch das Zusammenspiel dieser raumzeitlichen Zusammenhänge werde eine neue Wirklichkeit geschaffen, welche entscheidend durch die Wirkung und Arbeitsweise der Kamera gestaltet werde. Dabei bemerkt Eckert einen für das Fernsehspiel entscheidenden Unterschied zwischen Film und Fernsehen: „Die Filmkamera arbeitet analytisch, die Fernsehkamera synthetisch, das heißt zu einer Synthese strebend.“²²⁵ Die Abhebung des Fernsehspiels vom Film und von den reproduktiven Tendenzen des Fernsehens, also vom reinen Abfilmen eines Theaterstücks oder einer Musikaufführung, entwickelt

²²² Riedel, Heide (Hrsg.): *Fernsehen – Von der Vision zum Programm. 50 Jahre Programmdienst in Deutschland.* Berlin Deutsches Rundfunk-Museum e.V., Berlin 1985, S.131f.

²²³ Eckert, Gerhard: *Die Kunst des Fernsehens.* Emsdetten: Lechte 1953, S. 3.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

ein eigenes künstlerisches Selbstverständnis des Fernsehspiels. Jedoch lässt sich bei vielen Fernsehspielproduktionen eine Verwandtschaft zum Theater erkennen – die künstlerischen Produktionen versuchen aber immer eine eigene Dramaturgie und Ästhetik zu finden, die nur mit Hilfe fernseheigener Produktionsbedingungen geschaffen werden können.

Samuel Beckett wandte sich 1965 mit seinem „Fernsehtheater“ *He Joe, Quadrat I + II*, die beide als Fernsehspiele entstanden, dem Massenmedium Fernsehen zu. Er beschäftigte sich besonders in seinen letzten Lebensjahren ausgiebig mit dem Fernsehen und dessen Möglichkeiten für die Kunst. 1985 sagte er zu Linda Ben-Zvi, dass das Fernsehen das Medium sei, was ihn am meisten interessiere.²²⁶ Inga Lemke sieht in den Arbeiten Becketts eine logische Entwicklung einer eigenen Kunstform für das Medium Fernsehen seit den 1950er-Jahren, welche im Fernsehspiel als spezifisches Genre ihren Ausdruck findet.²²⁷ Für Beckett spielten für die Umsetzung seiner Schriften im Medium Fernsehen die medienspezifischen Ausdrucks-, Produktions- und Rezeptionsbedingungen eine entscheidende Rolle. So lehnte er es ab, seine Theaterstücke unverändert als Fernsehspiele abfilmen zu lassen und im Fernsehen zu senden. Die erste Fernsehversion eines seiner Theaterstücke, *Not I*, produziert durch die *BBC* im Jahr 1977, erlaubte der Autor nur unter der Bedingung, dass das Stück im Vorfeld für das Fernsehen umgeschrieben und den medialen Bedingungen angepasst wurde. So wurde bei *Not I* beispielsweise auf die Figur des Auditors verzichtet. Inga Lemke bezeichnet dieses Vorgehen als „gezielte Akzentuierung und Analyse des Medienspezifischen.“²²⁸ Für Lemke ist Becketts Fernsehtheater, wie sie es nennt, ein Ausdruck von Intermedialität zwischen Theater und Fernsehen, ohne einfach Theaterstücke ins Fernsehen zu übertragen. Beckett nehme die Gesetzmäßigkeiten des Fernsehens auf und reflektiere diese in seinen Stücken. So sind seine Fernseharbeiten geprägt durch eine „formale Reduziertheit und Konzentration auf die Essenz des Mediums.“²²⁹ Die Besonderheiten der Arbeit *He Joe* liegen in der „Reduktion auf das Notwendige“²³⁰, die die „minimalistische Stärke des

²²⁶ Linda Ben-Zvi, Linda: Samuel Beckett. Farmington Hills: Twayne Publishers Inc. 1986.

²²⁷ Lemke, Inga: Fernsehtheater – Videoperformance. Samuel Beckett und die Videokunst, S. 160. In: Seibert, Peter (Hrsg.): Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2008, S. 157-187.

²²⁸ Ebd., S. 158.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Mühling, Matthias: „He Joe“, S. 93. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 88-93.

Fernsehbildes hervortreten²³¹ lässt. Beckett konzentriert die Aussage und setzt bei *He Joe* Sprache gegen Bild; in anderen Fernsehspielen, wie bei *Quadrat I+II*, verzichtet er vollständig auf Sprache. Er arbeitet mit der Stärke des Fernsehbildes, konzentriert auf einen kleinen Monitor, der Intimität und direkte einzelnen Ansprache des Fernsehzuschauers ermöglicht, Aspekte, die bereits Eckert beschrieben hat (s.o.). Linda Ben-Zvi betont zudem die „sprachersetzende“ Funktion der Kameraführung.²³²

Ein prägnantes Beispiel für ein Fernsehspiel mit medienspezifischen Mitteln und Kunstanspruch ist eben Becketts Arbeit *He Joe* aus den Jahren 1965/66. Zwar verwendet Beckett in seiner Fernseharbeit wieder eine Tonspur, jedoch eher „um das Sehen weiterhin in den Brennpunkt zu rücken.“²³³ Für *He Joe* gilt jedoch laut Hartel folgendes: *He Joe* erinnert an „ein abgefilmtes Hörspiel. Hier schauen wir Joe beim Hören zu. Indem sich Beckett jedoch eines visuellen Mediums bedient, gibt er ein optisches Statement zum im strengen Sinne ‚nicht-sichtbaren‘ Medium Sprache an. Er führt dabei vor Augen, was Sprache, hier die Stimme, an Sichtbarem evozieren kann: mimische Handlung.“²³⁴ Jedoch nutze Beckett in anderen Fernsehstücken immer mehr die „räumlichen Gegebenheiten des Fernsehstudios als ästhetische Topologie“²³⁵, so ganz deutlich in den Arbeiten *Ghost Trio*, *...but he clouds...* und *Quadrat I+II*. Beckett konzentriert die formale Ästhetik immer stärker auf die Gegebenheiten des Fernsehmonitors und die Möglichkeiten im Fernsehstudio. *He Joe* und *Quadrat I+II* sind jeweils ohne Schnitte an einem Stück gedreht. Diese „dokumentierten Live-Spiele“²³⁶ wurden zu Beginn des Fernsehens als einzig mögliche Form des Fernsehspiels gesehen. Die fernsehspezifischen Elemente des Beckettschen Fernsehspiels sind der Einsatz der Kamera, die Mimik und Gestik des Schauspielers in Großaufnahme, die Stimme und die szenische Gestaltung des Stücks und die bewusste Entscheidung für Schwarz-Weiß oder Farbe, die Geometrie und Mittel der Bildkomposition sowie Licht, Montage und Überblendung. Das exakte Timing und die bildhafte Verdichtung der

²³¹ Ebd.

²³²Linda Ben-Zvi, Linda: Samuel Beckett. Farmington Hills: Twayne Publishers Inc. 1986.

²³³ Hartel, Gabriele: „...in the eyes take over...“ Samuel Becketts Weg zum „gesagten Bild“. Eine Untersuchung von „The Lost Ones“, „I See Ill Said“ and „Stirring Still“ im Kontext der visuellen Kunst. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004, S. 82.

²³⁴ Ebd., S. 82f.

²³⁵ Ebd., S. 83.

²³⁶ Lemke, Inga: Fernsehtheater – Videoperformance. Samuel Beckett und die Videokunst, S. 165. In: Seibert, Peter (Hrsg.): Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2008, S. 157-187.

Stücke heben die Fernsehspiele Becketts noch deutlich von seinen Theaterstücken ab. Betrachtet man die Drehbücher und Regieanweisungen zu Becketts Fernsehspielen, so lässt sich eine starke Einflussnahme der Fernseharbeit auf Becketts Sprache erkennen, die die Eigenständigkeit der Fernsehproduktionen erkennen lassen. Diese Suche nach einer fernsehspezifischen Eigenständigkeit der Arbeiten ist noch stärker in den Arbeiten *Ghost Trio* und *...but the clouds...* zu erkennen. Ließen sich die Fernsehspiele *He Joe* und *Quadrat I+II* noch ohne Probleme ins Theater re-adaptieren, so ist dies durch den sinngebenden Einsatz und die gestalterisch notwendige Bedeutung der Montage bei *Ghost Trio* und *...but the clouds...* nicht mehr möglich. Alle Texte sind, mit Ausnahme der frühen Fernsehadaptationen seiner Theaterstücke wie *Not I*, als eigenständige Texte für das Fernsehen entstanden. Stücke wie *Quadrat I+II* verzichteten sogar, wie bereits erwähnt, vollständig auf Sprache und arbeiten nur noch mit Bild und Ton. Der Ton wird dabei durch die Geräusche der Schritte und den Rhythmus der Bewegungen erzeugt. Durch die Montage werden in den späteren Stücken neue Zeit- und Raum-Ebenen geschaffen, die so nicht mehr auf eine Theaterbühne übertragbar wären. Hier wird also der Apparat Fernsehen und das Dispositiv Fernsehen durch die Fernsehstücke Becketts aufgegriffen und kommentiert. Und so erklärt sich auch, dass Lemke bei den Fernsehspielen Becketts stets von einem, das Medium Fernsehen und das Mediendispositiv kommentierenden Meta-Kommentar spricht.

Die Fernsehspiele Becketts, die hier nur exemplarisch herangezogen wurden, stehen also für den Versuch, die Kunst des Bühnenspiels ins Medium Fernsehen zu übertragen, aber auch dafür, neben der Filmkunst des Kinos eine Fernsehkunst zu etablieren. Neben diesen experimentellen Versuchen entstand so auch das Genre des Fernsehfilms, welcher heute den Bereich des Fernsehspiels dominiert. Häufig sind hier die Grenzen zwischen Kino und Fernsehen fließend, vor allem dann, wenn Filme bereits für die Aufführung im Kino und für die Ausstrahlung im Fernsehen konzipiert werden. Viele aktuelle Kinofilme sind heute in Kooperation von Kino und Fernsehen entstanden.

Aber auch das Fernsehen versuchte aus bestehenden Sendeformaten, wie u.a. dem Klassiker des Krimis, neue fernsehspezifische Projekte weiterzuentwickeln. So entstand beispielsweise im Jahr 1991 der Krimi *Mörderische Entscheidung*, ein Krimi, der auf den beiden öffentlich-rechtlichen Sendern *ARD* und *ZDF* zeitgleich ausgestrahlt wurde. Die beiden Filme, von Oliver Hirschbiegel gedreht, beginnen zunächst identisch, doch dann

wird die Geschichte zeitgleich auf den beiden Kanälen aus zwei verschiedenen Perspektiven erzählt. Der Zuschauer muss bzw. kann aktiv werden und durch sein Zuschauerverhalten den Film selbst gestalten. Durch Zapping zwischen den beiden Kanälen gestaltet sich jeder Zuschauer individuell seinen eigenen Fernsehkrimi. Diese Ästhetik ist so nur im Fernsehen oder heute im Medium des World Wide Web möglich. Der interaktive Krimi entstand im Rahmen des *Fernsehspiels* und gilt als weltweit erstes interaktives Fernsehspiel. Ausgestrahlt wurde es nicht nur in Deutschland, sondern auch in den Niederlanden, der Schweiz und Österreich, aber auch in synchronisierter Version in vielen Ländern von Japan bis Amerika. Hier zeigt sich, dass das Fernsehspiel stets Ort experimentellen Fernsehens ist und immer noch nach einer Fernsehkunst sucht.

Neben dem *Fernsehspiel* wurde bereits im Jahr 1962 von Hajo Schedlich das *Kleine Fernsehspiel* gegründet, welches bis heute jungen Künstlern und Filmemachern die Möglichkeit bietet sich auszuprobieren und zu experimentieren. Seit 1975 wird die Redaktion des *Kleinen Fernsehspiels* von Eckart Stein geleitet, unter dessen Regie sich das *Kleine Fernsehspiel* in den 1970er-Jahren zu einer der „langlebigsten Nischen für zunächst Studio- und Kamerafilme“²³⁷ entwickelt hat. Seit den 1980er-Jahren entstanden in diesem Genre auch immer häufiger „Videoexperimente“²³⁸, so u.a. Robert Wilsons *Video 50*. Das *Kleine Fernsehspiel* grenzte sich zunehmend vom *Fernsehspiel* und vom Fernsehfilm ab, indem es Experimente, Themenabende, Fernseh-Interventionen und Videoproduktionen unterstützte, die sich in der Länge und Ästhetik entschieden vom Fernsehfilm abgrenzten. Das *Kleine Fernsehspiel* kann als experimentelle Nische im Kontext des Fernsehspiels betrachtet werden und verbindet dieses wiederum mit einem Metadiskurs.

²³⁷ Frieling, Rudolf: Das kleine Fernsehspiel. Quelle: www.medienkunstnetz.de (Stand 13.09.2011).

²³⁸ Ebd.

5.2.4 Kunstprojekte im Rahmen von Fernsehsendungen

Sendungen haben ihren festen Platz im Fernsehprogramm und rufen beim Zuschauer eine bestimmte Erwartungshaltung hervor. So gibt es den festen *Tatort*-Zuschauer, der immer, egal welcher Plot erzählt wird oder wo mit welchem Kommissarenteam der *Tatort* spielt, am Sonntagabend um 20.15 Uhr die ARD einschaltet. Ebenso rufen Sendungen wie die *tagesschau* als seriöse Nachrichtensendung oder Magazine wie *aspekte* oder *spectrum* bestimmte Erwartungen beim Zuschauer hervor. Diese Erwartungen beziehen sich zum einen auf die Gestaltung der Sendung, deren Ablauf, das Design, den Moderator oder Sprecher sowie natürlich auch auf den Inhalt. Wiedererkennungswert, auch wenn der Zuschauer erst nach dem Eröffnungstrailer und der Titeleinblendung zuschaltet, ist für die Zuschauerbindung von größter Bedeutung. Die Sendungen folgen eigenen, festgelegten dramaturgischen Konzepten, die in der Regel nicht verändert oder durchbrochen werden. Bei diesen Sendungsgruppen spricht man auch von Genres oder heute eher von Formaten. Der Begriff Format stammt aus dem Linzenzeinkauf von Sendungskonzepten. Dabei legt der Lizenzinhaber großen Wert auf die genaue Inszenierung sowie auf die strikte Befolgung vorgegebener Muster bezüglich Themen und Inhalten, so beispielsweise bei Sendungen wie *Wer wird Millionär*, *Deutschland sucht den Superstar* oder auch das *Glücksrad*; es sind Sendungen, die es mittlerweile auf dem internationalen Fernsehmarkt gibt und die überall einer genauen Dramaturgie folgen.

Künstler nutzen bereits seit den 1960er-Jahren gerade diesen hohen Wiedererkennungswert und die Zuschauerbindung durch feste Genres und Fernsehformate sowie die damit verbundene Erwartungshaltung immer wieder für ihre eigene Fernsehkunst – entweder als Abgrenzung, Störung und Verunsicherung des Zuschauers oder als Anknüpfungspunkt, um überhaupt Zugang zum Medium Fernsehen zu erhalten.

Zu den hier untersuchten Sendungen gehört Keith Arnatts Kunstwerk *Self Burial* von 1969, Richard Kriesches *Malerei deckt zu*, *Kunst deckt auf* aus dem Jahr 1977, entstanden im Rahmen der *aspekte*-Sondersendung zur *documenta 6*, Alexander Kluges Fernsehmagazine sowie die künstlerische Gestaltung von *aspekte* durch Christian Jankowski 2009, 2010 durch Erwin Wurm und 2016 durch John Bock.

Keith Arnatt bindet seine Arbeit *Self Burial* in die Sendung *spectrum* ein und erläutert sein Projekt erst am letzten Tag, als die Kulturmagazinsendung auf dem *Kölner Kunstmarkt* 1969 gedreht wurde. Während dieses Beitrags wurde auch ohne Ankündigung und mit einem harten Schnitt das letzte der neun Bilder dieses Projektes eingeblendet. Die Besonderheit an dieser TV-Intervention ist, dass während der Einblendung der Bilder der Originalton des normalen Fernsehprogramms weiterlief. Keith Arnatt versuchte auf diese Weise eine Verunsicherung der Sehgewohnheiten, d.h. der Strukturierungsgewohnheiten des Betrachters und stellt die Frage nach dem Sinn und dem Realitätsgrad des Fernsehprogramms. So kommt es dazu, dass der Betrachter/Zuschauer erst nach einigen Tagen merkt, dass es sich bei den Bildern nicht um technische Fehler in der Sendeanlage handelt, sondern dass diese Eingriffe in das Fernsehprogramm mit Absicht vorgenommen wurden. Diese absichtliche Intervention wird im Magazin *spectrum* einerseits auf traditionelle Art und Weise in Form des Interviews erklärt und kommentiert, andererseits anhand des letzten Bildes, welches die Sendung unterbricht, demonstriert. Hier handelt es sich also um eine Mischform, bei der der Zuschauer zu Beginn ohne Erläuterung des Gezeigten überrascht und auch verwirrt wird; aufgelöst und interpretiert wird das Projekt erst im Nachhinein. Hier wurde also ein Mittelweg zwischen Fernsehkunst und Kunstvermittlung durch das Fernsehen gewählt.

Neben der Verdeutlichung der medialen Wirklichkeit ist der Beitrag *Malerei deckt zu – Kunst deckt auf* von Richard Kriesche, 1977 in der *aspekte*-Sondersendung ausgestrahlt, ein interessantes Beispiel für die Nutzung des Fernsehens und seiner Sende- und Sendungsformen zur Übertragung einer künstlerischen Aussage. Das Fernsehen wird zur Plattform und zum Gestaltungsmittel des Künstlers, um neue Wege zur Vermittlung einer künstlerischen Aussage zu beschreiten. Diese Funktion des Fernsehens als Ort künstlerischer Aussage wird auch im Begleitheft zur *documenta 6* beschrieben; es heißt dort im Zusammenhang mit der Beschreibung der Zusammenarbeit der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten mit der *documenta*: „Darüber hinaus sendet das deutsche Fernsehen verschiedene Beiträge, die direkt als Bestandteil der Ausstellung zu gelten haben.“²³⁹ Bei Kriesche handelt es sich bei

²³⁹ Baumann, Hans D./ Baumann, Ulla/ Bunse, Lucia/ Clarke, Kevin/ Goos, Michael/ Wackerbarth, Horst (Hrsg.): Kunst und Medien. Materialien zur *documenta 6*. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977, S.8.

diesem Beitrag um eine Ergänzung seiner Arbeit *Zwillinge*²⁴⁰, die er in den Räumen der *documenta* präsentierte. Beide Arbeiten haben die mediale Wirklichkeit und die sichtbaren und unsichtbaren Barrieren zwischen Sender und Empfänger zum Thema.

Die *aspekte*-Sendung bezieht sich also in erster Linie auf die *documenta 6* und die von Kriesche dort präsentierte Arbeit. Insofern hat man es hier in gewisser Weise mit Kunstberichterstattung zu tun. Jedoch ist dies nur auf den ersten Blick der Fall. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich hierbei um einen wichtigen Beitrag zum gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurs über die Funktion von Kunst, über das Medium Fernsehen und über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen. Im Magazin *aspekte* wird in fernsehtypischer Manier zuerst in Form eines Interviews theoretisch über das Werk sowie Kunst und Fernsehen bzw. Kunst und Video philosophiert und diskutiert. In einem zweiten Schritt werden die medien- und kunsttheoretischen Äußerungen des Künstlers in ein Künstlervideo umgesetzt. Der Moderator kündigt das Video mit folgenden Worten an: „Wir haben ein Experiment gemacht mit Herrn Kriesche, wo es eben um das konkret geht, was er uns jetzt vielleicht etwas abstrakt erklärt hat.“ Die Arbeit *Malerei deckt zu Kunst deckt auf* von Richard Kriesche ist also eine Auftragsproduktion für die Sendung *aspekte* und kann als Teil der Sendung betrachtet werden. Es bindet sich in den normalen Sendungs- und Programmablauf ein und nimmt die Position eines Sendbeitrags ein. In der *aspekte*-Sendung aus dem Jahr 1977 wird also auf der Ebene des Interviews, auf filmischer und auf künstlerischer Ebene sowohl über das Fernsehen, aber auch über die Funktion von Kunst und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung reflektiert. Das Video trägt zum Diskurs im Rahmen der *documenta 6*-Diskussion über das Thema Kunst und Fernsehen bzw. Kunst und Medien bei und bedient sich dabei sowohl der Technik, als auch der Ästhetik des Fernsehens, nämlich der des Genres Magazinsendung.

²⁴⁰ Kriesches Arbeit *Zwillinge* auf der *documenta 6* 1977 ist stark durch Walter Benjamins Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) inspiriert. Die Arbeit auf der *documenta* zeigt zwei eineiige Zwillinge, die in getrennten Räumen auf einem Stuhl sitzen und ein auf den Menschen angepasstes Zitat aus Benjamins Text vortragen: „Das (der) reproduzierte Kunstwerk (Code/Mensch) wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks (Codes/Menschen).“ An der Wand hinter jedem Zwilling hängt ein Monitor, auf dem ein Videoloop läuft. In diesem ist der jeweils andere Zwilling zu sehen, der eben diesen Text vorträgt. Jedoch kann der Betrachter nicht unterscheiden, ob es sich dabei um die Reproduktion des im Raum befindlichen Zwillings handelt oder um seinen Zwilling. Hier spielt Kriesche mit der Problematik von Gleichzeitigkeit und Reproduktion durch die Medien. Kriesche übt Kritik an der scheinbaren Originalität der elektronischen Medien. Dadurch, dass der Betrachter die beiden Personen jedoch nicht voneinander unterscheiden kann, diese aber für ein und dieselbe Person halten könnte, wird die Wahrhaftigkeit von Original und Abbild kritisch hinterfragt.

Auch in den Jahren 2009, 2010 und 2016 lässt sich die *aspekte*-Redaktion auf künstlerische Experimente ein. In einem „friendly-take-over“ übernahm zunächst der Künstler Christian Jankowski die Gestaltung der Sendung vom 13.11.2009. Damit gestaltete erstmals ein Medienkünstler eine komplette bestehende Sendung im deutschen Fernsehen. Im Vorfeld der Sendung wurde nichts veröffentlicht außer dem Statement der *aspekte*-Redaktion, dass Jankowski die Dinge auf den Kopf stelle und das Publikum listenreich verführe, so dass diese die Welt aus einer ganz anderen Perspektive betrachten sollten.²⁴¹ Wie wortwörtlich diese Ankündigung zu nehmen war, konnte der Zuschauer am 13.11.2009 selbst sehen. Jankowski ließ nämlich die beiden Moderatoren an Seilen von der Decke mit dem Kopf nach unten hängend moderieren und drehte das Bild für den Fernsehzuschauer wieder um. So entstand eine äußerst befremdliche Situation, da den beiden Moderatoren, Luzia Braun und Wolfgang Herles, die Haare zu Berge standen, die Halsschlagadern anschwellen und sie rot anliefen, da ihnen das Blut in den Kopf schoss und die Moderation nicht wie gewohnt souverän, sondern angestrengt wirkte. Den Moderatoren fiel das Sprechen und Artikulieren schwer. Auf Seiten des Zuschauers blieb die ganze Sendung über die Verunsicherung bestehen, da die Situation nicht aufgelöst wurde. Luzia Braun versuchte immer wieder Jankowskis künstlerischen Eingriff in die Sendung in ihrer Moderation aufzugreifen, während Wolfgang Herles immer genervter auf den Zuschauer wirkte. Motto der Sendung war dann an diesem Abend auch „Was ist Kunst?“, eine Frage mit der sich bereits seit Jahrzehnten Kunsthistoriker und Künstler beschäftigen und auf die bislang eine gültige Antwort aussteht. Dass die Sendung von einem Künstler, der sich seit langem mit dem Medien- und Kunstgeschäft auseinandersetzt und dieses in Frage stellt, gestaltet wurde, trägt auf jeden Fall zum Diskurs über Fernsehjournalismus, Medium und Kunst bei, wie es Jankowski selbst in einem Interview mit der Zeitschrift *Monopol* beschreibt²⁴². Jankowskis Interesse besteht darin zu sehen, wie viel Kunst Fernsehen verträgt und wie der flow von Bildern künstlerisch hinterfragt werden könne.²⁴³ Um die Bilder und Strukturen einer Sendung wie *aspekte*, die sich als Kunst- und Kulturmagazin mit kunstvermittelnder Wirkung versteht, aufgedeckt und hinterfragt werden kann, testet Jankowski durch diese minimale Intervention. Er stellt lediglich die Moderatoren auf den Kopf und erschwert diesen dadurch ihre Arbeit erheblich. Diese

²⁴¹ Völzke, Daniel: „Ich mache Journalismus zu Kunst“. Interview mit Christian Jankowski, in: *monopol*. Magazin für Kunst und Leben, Quelle: www.monopol-magazin.de, 12.11.2009.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

widrigen Umstände bleiben dem Zuschauer jedoch verdeckt, und so wird das Motto der Sendung „Ist das Kunst?“ von den einzelnen Beiträgen auf den ansonsten rahmengebenden Moderationspart ausgeweitet. Dass Jankowski gerade den Moderationspart als Ausgangsmaterial wählt, verdeutlicht, wie er das Genre des Magazins für sich wählt. Die Person der Moderators, der Trailer, das Studio und die Persönlichkeit der Moderatoren sind eigentlich die festen Konstanten des Genres oder des Formates. Die Schwierigkeit daran etwas zu ändern, sah man beispielsweise daran, wie kompliziert sich die Suche nach einem Nachfolger für Thomas Gottschalk bei „*Wetten dass ...?*“ gestaltete. Jankowski hebt in seiner Aktion gerade diese feste Konstante aus. Trotzdem wurde dieser Versuch, Kunst ins Fernsehen zu bringen, von der Kritik abgestraft. So schreibt Swantje Karich am 27.11.2010 in der *FAZ*: „Der erste Versuch vor einem Jahr mit Christian Jankowski ging gründlich daneben. Der Anspruch war zu hoch, die Botschaften aber dann doch irgendwie zu simpel: Grundsätzliche Fragen nach der Definition von Kunst wirkten in der Gegenüberstellung von Botticelli und Jankowski irgendwie von gestern. Also überhaupt nicht pionierwürdig.“²⁴⁴

Und doch sei es erfreulich, so Karich, dass dieses Experiment nicht so jäh zu Ende gegangen sei wie die *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* fünfzig Jahre zuvor. Denn der zweite Versuch mit dem österreichischen „Lebensbildhauer“ Erwin Wurm sei gelungen. Auch Erwin Wurm wurde wie Christian Jankowski von der *aspekte*-Redaktion eingeladen, eine komplette Sendung zu gestalten. Auch Wurm nahm sich, wie bereits sein Vorgänger, die Moderatoren als Objekte seiner Kunst vor. Ähnlich seiner bereits aus den 1990er-Jahren bekannten *One Minute Sculptures* verwandelte er Luzia Braun und Wolfgang Herle in lebende Skulpturen. In übergroße Kleidungsstücke gesteckt, die auch Kopf, Gesicht, Hände und Füße bedeckten, ließ Wurm die beiden Moderatoren arbeiten. Sie wurden dabei selbst zu Skulpturen, die sich auf dem Boden wälzten und verrenkten. Die Sendung beinhaltete auch einen humorvollen Bericht über Wurm, und auch der Zuschauer blieb nicht außen vor. Wurm hatte nämlich im Vorfeld dazu aufgerufen, eigene *One Minute Sculptures* zu filmen und einzusenden. Am Ende der Sendung wurden die drei besten Arbeiten genannt und gezeigt sowie von Wurm selbst zu Kunstwerken, zu einem echten „Wurm“ erhoben. Die ganze Sendung wurde zum Kunstwerk und durch Wurm zu *One Minute Sculptures*, die, sonst nur im Foto oder im Film konserviert, hier als Fernsehsendung festgehalten. Wurm verfremdet stärker als Jankowski die Ästhetik des Magazins, wobei er jedoch immer noch die An- und

²⁴⁴ Karich, Swantje: Künstler für eine Minute, Quelle: www.faz.net/~gsc-6l7fg (Stand 27.11.2010).

Abmoderation, die Überleitung zwischen den einzelnen Beiträgen, beibehält. Jedoch stellt er die Moderatoren nicht nur auf den Kopf, sondern greift eines seiner künstlerischen Konzepte, nämlich die *One Minute Sculpture* auf und macht die Moderatoren zu Kunstwerken, festgehalten und verbreitet über das Medium Fernsehen.

Die Magazinform ist auch für Alexander Kluge das Hauptausdrucksmittel im Fernsehen. Am 2. Mai 1988 startete er um 23.10 Uhr auf *RTLplus* (heute *RTL*) seine Fernsehkarriere mit dem ersten von ihm produzierten Kulturmagazin *10 vor 11*. Er nutzte die Vorgabe des Landesmediengesetzes, dass jeder Vollprogrammssender ein Sendefenster für unabhängige Kulturprogramme anbieten muss. In diese Lücke stieß Alexander Kluge und gründete bereits 1987 die Produktionsfirma *dctp*. Seine Magazine, zu diesen zählen neben *10 vor 11* u.a. die *Primetime Spätausgabe* auf *RTL* und *News und Stories* auf *Sat1*. Alexander Kluge selbst schreibt über seine Kulturmagazine: „Ich versuche, in den Kulturmagazinen vor allem den Originalton der verschiedenen Kulturbereiche zu treffen. Das ist das, was ich unter Vielfalt verstehe. [...] Im Kino des 20. Jahrhunderts hat der ‚Autorenfilm‘, zu dem ich gehöre, eine besondere Bedeutung. Er hat vermutlich mehr zur Filmgeschichte beigetragen als der Konfektionsfilm, auch wenn sich seine Erfolge über die Filmgeschichte verteilen. Warum soll es nicht ein ‚Fernsehen der Autoren‘ geben können? Wenigstens in homöopathischer Dosis, wie in den Kulturmagazinen der *dctp*? Es sind übrigens die einzigen Kulturmagazine im privaten TV. Sicher keine Überdosierung.“²⁴⁵ Als Mitverfasser des *Oberhausener Manifestes* von 1962 ist die Bezeichnung „Fernsehen der Autoren“ nicht verwunderlich. Kluge bringt in seinen Magazinen die Themen zu Sprache, die sonst außerhalb des Fernsehens stattfinden: Oper, Theater, Bücher oder Filme. Dabei lässt er die Autoren selbst zu Wort kommen, denn die Magazine bestehen neben anspruchsvollen Text-, Ton- und Bildmontagen aus ausführlichen Interviews von 15, 25 oder 45 Minuten. Zwar nennt Kluge seine Sendungen Kulturmagazine, hat jedoch neue Formate entwickelt. Er versuche herauszufinden, was Fernsehen leisten könne, wenn es nicht ängstliches Quoten-TV sein müsse.²⁴⁶ Um diese Möglichkeiten des Fernsehens herauszufiltern, entwickelte Kluge den sogenannten Essayfilm fürs Fernsehen, also eine extrem verdichtete Form des Films mit einer sehr hohen Materialfülle. Diese Essayfilme werden dann jedoch im Prinzip eines Magazins, also in serieller Form, immer mit dem gleichen Logo, Intro und der gleichen Titelmusik von *dctp* und immer zur selben Sendezeit

²⁴⁵ www.kluge-alexander.de (Stand 3.4.2017)

²⁴⁶Ebd.

ausgestrahlt. So entsteht der Eindruck eines fernseheigenen Formats, das jedoch nicht eindeutig einem Genre zugeordnet werden kann. Ludger Tekampe geht sogar so weit, Kluges Fernsehmagazine der Videokunst oder dem Experimentalfilm zuzuordnen. Zwar habe er nie den engen Kunstbetrieb, sondern eine breite Gegenöffentlichkeit bedient, doch schmälere dies seinen Anspruch keineswegs.²⁴⁷ Hier wäre meines Erachtens eine Zuordnung Kluges zur Fernsehkunst notwendig.

Die Beispiele zeigen, dass besonders das Genre des Magazins für Künstler interessant erscheint, um Kunst in eine Fernsehsendung zu integrieren beziehungsweise deren Sprache für sich zu nutzen. Der Zuschauer hat eine bestimmte Vorstellung von dem, was ihn erwartet und wird durch künstlerische Interventionen überrascht, oder die Kunstwerke werden als einzelner Beitrag im Rahmen des Magazins gesendet. Eine Ausnahme bilden Alexander Kluges Fernsehmagazine im privaten Fernsehprogramm, die bereits von Anfang an als eigene Sendungen mit ihrer eigenen Ästhetik konzipiert sind. Hier findet also kein friendly-take-over wie bei Jankowski oder Wurm statt und es ist auch kein Einzelfall, dass Künstler sich im Fernsehen platzieren können. Kluges Fernsehmagazine haben ihren festen Sendeplatz und können als Gesamtkonzept und als eigenes Genre, als Fernsehkunst gesehen werden.

²⁴⁷ Tekampe, Ludger: Früher Eigensinn im späten Fernsehen, Der Beginn von Alexander Kluges dctp-Ära, S. 183. In: Blase, Christoph/Weibel, Peter (Hrsg.): Record Again! 40 Jahre Videokunst.de, Teil 2. Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 180-184.

5.2.5 Eigenständige Produktionen

Neben Produktionen im Rahmen von Sendungen, anlässlich von Kunstereignissen, dem Entstehen des Fernsehspiels als Kunst des Fernsehens oder Sendungen, die die eigene Ästhetik des Mediums Fernsehen in Form von Programmablauf oder Sendestruktur in ihre Arbeit einbeziehen, gab und gibt es auch immer wieder den Versuch von Künstlern und Fernsehmachern, eigenständige Sendungen ohne Bezug auf bestehende Formate, Genres oder Sendeabläufe zu entwickeln. Zumeist handelt es sich bei den Initiatoren um Künstler, die bereits im normalen Kunstbetrieb eigene Wege gegangen sind, so beispielsweise Otto Piene und Aldo Tambellini.

Tambellini, der mit seinem Theaterstück *Black Gate* in New York Aufsehen erregt hatte, versuchte dieses avantgardistische Kunstprojekt gemeinsam mit Piene ins deutsche Fernsehen zu übertragen. Die Umsetzung kann dabei meist nur unter Mitwirkung und vor allem mit der Unterstützung der verantwortlichen Redakteure in den Sendeanstalten realisiert werden. *Black Gate Cologne* aus dem Jahr 1968 gilt auch bis heute als das erste für das Fernsehen entstandene Kunstwerk und wird oft als Beginn der Zusammenarbeit von Künstlern mit dem Fernsehen angesehen. Häufig besprochen wird auch Gerry Schums *Fernsehgalerie*, die zu Beginn noch durch den Aspekt der Serialität Bezug auf das Dispositiv Fernsehen genommen hat, später dann jedoch ein zweimaliges Ereignis mit unterschiedlicher Ästhetik (siehe Kapitel 5.3.4) blieb. Aus Schums Idee einer *Fernsehgalerie*, die Kunstwerke kommuniziere anstatt sie zu verkaufen, konnte sich kein eigenständiges Fernsehgenre entwickeln. Es blieb bei zwei Einzelsendungen im Abstand von zwei Jahren. Die erste Sendung lehnt sich noch stark an das traditionelle Betriebssystem Kunst an und imitiert im Fernsehstudio eine Vernissage, die aufgezeichnet und im Fernsehen übertragen wurde. Im Anschluss folgt eine Aneinanderreihung von Kurzfilmen, den eigentlichen Exponaten der Ausstellung. Die Zweite Sendung verzichtet auf die Vernissage im Studio und ersetzt diese durch eine Einführung, gesprochen von Gerry Schum, der einem Nachrichtensprecher gleich an einem Tisch im Fernsehstudio sitzt. Auch bei dieser zweiten Sendung werden die Einzelkunstwerke ohne weitere Erläuterung als Reihe von Kurzfilmen mit Zwischentiteln gesendet. Nam June Paiks *Good Morning, Mr. Orwell* und *Wrap around the World* sollen hier nur als Beispiele genannt werden. Diese werden später noch ausführlicher besprochen.

Eine Sonderstellung, ähnlich der Kulturmagazine Alexander Kluges (siehe Kapitel 5.2.4), nehmen die Kunstprojekte *Kunstkanal* aus dem Jahr 1989 auf dem Privatsender *RTL* und die Reihe *ATV* des *ATV-Studios* aus dem Zeitraum von 1976-1982 ein. Mit *Alternativ Television (ATV)* versuchten die Künstler Ulrike Rosenbach und Klaus von Bruch noch vor Beginn des deutschen Privatfernsehens ein alternatives, privates Kulturfernsehen zu etablieren. Einem Piratensender gleich sendeten die beiden Videokünstler ihre Produktionen illegal in die direkte Nachbarschaft. Selbst beschreiben sie dieses Projekt folgendermaßen: „Es war gemeint als eine kritische Antwort auf den Output der deutschen Fernsehlandschaft. [...] Es war also kein großes Ding, sondern eher der Gedanke an ein gutes privates Kulturfernsehen.“ So speisten die beiden Videokünstler also Kunst in das Medium Fernsehen ein, jedoch kam es nie zu einer offiziellen Zusammenarbeit mit den Fernsehanstalten; die Videofilme waren nur über eigene Frequenzen in der direkten Umgebung zu empfangen. Meines Erachtens verdeutlicht dieses Projekt jedoch, wie und womit sich Künstler Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre beschäftigten. Sie beurteilten das öffentlich-rechtliche Fernsehsystem in Deutschland sehr kritisch und sahen aber erneut, wie auch die Künstler zu Beginn der TV-Entwicklung in Deutschland in den 1950er-Jahren, ihre große Chance im privaten Fernsehen. Wie eine ambitionierte Zusammenarbeit mit dem Privatfernsehen aussehen konnte, zeigt das oben erwähnte Fernsehkunstprojekt *Kunstkanal* auf *RTL* aus dem Jahr 1989. Der *Kunstkanal*, mit einer Zuschauerzahl von immerhin 2 Millionen in acht Tagen, wurde u.a. realisiert von Rotraut Pape, Gérard Couty und Ernst Mitzka unter Mitwirkung zahlreicher zeitgenössischer Künstler. Nach den einstündigen Sendungen lief zum Sendeschluss rund um die Uhr das BTX-Programm *Welcome to Hotel Rasputin* von Volker Hildebrandt. Einerseits versuchten die Künstler in diesem Fall den neuen Kommunikationskanal der privaten Fernsehsender für sich zu erobern, andererseits war für den Privatsender *RTL Plus* diese Kooperation sehr nützlich, denn auf diese Weise erfüllten sie die Vorgaben der Landessendeanstalten, die besagten, dass in einem Vollprogramm auch Kultur und Bildung vertreten sein müssen.

Konkreter Anlass für das Projekt *Kunstkanal* war jedoch die *Zweite Bonner Kunstwoche*, wodurch der *Kunstkanal* natürlich auch in die Kategorie von Sendungen im Rahmen von Kunstereignissen passen würde. Da der *Kunstkanal* jedoch in der heutigen Wahrnehmung eher als eigenständige Produktion einer Gruppe zeitgenössischer Künstler unter Leitung der Galeristin Philomene Magers (sen.) und der Kunstjournalistin

Regina Wyrwoll betrachtet wird, erscheint mir eine Einordnung in die Kategorie der eigenständigen Produktionen angebrachter. Der *Kunstsalon* war Anlass, jedoch ist anzunehmen, dass der *Kunstkanal* auch ohne konkretes Kunstereignis stattgefunden hätte. So beschreibt Regina Wyrwoll, dass es um die Nutzung des Fernsehens mit all seinen Eigenschaften als Raum und Ort von Kunst durch die Künstler ginge, nicht als reines Transmissionsmedium von Videokunst.²⁴⁸ Hauptsponsoren des *Kunstkanals* waren das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung, die Firma Sony und natürlich der Sender *RTL Plus*, der den Künstlern die Sendezeit kostenlos zur Verfügung stellte und auf Werbeeinblendungen verzichtete. Das Programm des *Kunstkanals* wurde ohne Einflussnahme des Senders gestaltet und gliederte sich in unterschiedliche Sendeformate. Dazu zählten der aktuelle *Bonn Art Report*, der konkret Bezug auf die *Bonner Kunstwoche* nahm, „Kunst für den Bildschirm – Kunst für alle“, also Originalkunstwerke für das Fernsehen, eine Talkshow, Unterhaltungssendungen wie Persiflagen auf *Dallas* sowie sogenannte „Culturals“ als Äquivalent zu den klassischen Werbespots. Das Programm wurde dann jeden Abend mit der „Nationalhymne zum Sendeschluss“ beendet. Diese Auflistung zeigt, dass sich die Künstler eng am normalen Fernsehprogramm orientierten, wobei sie das Programm jedoch mit eigenen Inhalten gefüllt haben. Ferner nahmen sie einige kleine Variationen vor. So verzichtete der *Kunstkanal* beispielsweise auf die im deutschen Fernsehen noch übliche An- und Abmoderation der Beiträge. Die einzelnen Sendungen wurden durch eigens gestaltete Jingles voneinander getrennt. Beim *Kunstkanal* handelt es sich meines Erachtens also streng genommen nicht um einen eigenen Fernsehkanal, sondern um ein Programm im Programm, das die gängigen Formate des Mediums Fernsehen aufgreift und für seine Zwecke umformuliert. Ermöglicht wurde diese Sendereihe wohl nur durch das noch nicht klar definierte Selbstverständnis der Privatsender und durch die Hoffnung der Künstler und Initiatoren sich dieser neuen Kommunikationskanäle zu bedienen.

Eine ähnliche Hoffnung hegten wohl auch die Macher von *TRIP: 1 Song – 4 Filme* im Jahr 2007. Dieses Projekt erscheint mir besonders interessant, da es ursprünglich nicht für den Fernsehkontext entstanden ist, sondern als Film für die Aufführung im Kino und als Performance. Erst im Nachhinein gelangte das Projekt ins deutsche Fernsehen. *TRIP* ist ein Film bzw. vier Filme, die von 33 verschiedenen Regisseuren/Künstlern zu

248 Wyrwoll, Regina: Künstler machen Fernsehen. Acht Tage lang, jede Nacht, S. 188. In: Blase, Christoph/Weibel, Peter (Hrsg.): Record Again! 40 Jahre Videokunst.de Teil 2. Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 188-191.

einer neu komponierten Musik hergestellt wurden. In einem Filmprojekt wurden diese dann im Kino kombiniert zur Aufführung gebracht sowie auf einer internationalen Tournee im Rahmen einer Live-Performance aufgeführt. Aus diesem ersten Aufführungszusammenhang entwickelte sich die Idee, das Projekt in Kombination mit dem Potential des Fernsehens zu nutzen. Vielleicht erkannten die Macher des Projektes, Frank Otto und Bernt Köhler-Adams, auch, dass das Fernsehen mit seinen strukturellen und technischen Eigenschaften geeigneter war, das Motto „Remix your experience“ umzusetzen. Nach Frank Otto lag die Grundmotivation für die Komposition des Soundtracks von *TRIP*, also dem Ausgangspunkt aller künstlerischer Äußerungen von Otto, Köhler-Adams und allen ihren Mitstreitern, in der Kritik an den Musikmedien zu Beginn des neuen Jahrtausends. Der Anstieg der Veröffentlichungen, die ausschließlich situative Nutzung und die universale Verfügbarkeit von Musik führe nach Otto zu einer „Verflachung der Musikprogramme“²⁴⁹. Zudem war für Otto die Tatsache, dass Musik mehr der Erzeugung einer Stimmung als dem aktiven Hörerlebnis diene, ein weiteres sicheres Zeichen für die Verflachung der Musik. Diese Beobachtung brachte den Musiker auf die Idee, Musik zu machen „ohne Kompromisse und schon gar ohne Zugeständnisse an eine etwaige Vermarktbarkeit“²⁵⁰. Es sollten möglichst viele Künstler zusammengebracht werden, sodass ein Gruppengefühl entsteht und das Alleinsein des einzelnen Musikers aufgehoben wird. Das Konzept bestand darin, die Musik zu zitieren und zu interpretieren, von der die Musiker in ihrer Jugend geprägt worden waren. Dabei sollten weder strenge Genre Grenzen noch Stilrichtungen die Musik beeinflussen.

Neben der Kritik am Musikbetrieb spielten jedoch die Hoffnungen, die die Produzenten in das Genre Musikvideo setzten, eine entscheidende Rolle für das Entstehen von *TRIP*. Otto sah im Musikvideo eine künstlerische Chance, man könnte auch sagen ein künstlerisches Potential, da, wie er schreibt, *MTV* in den 1980er-Jahren künstlerisch anspruchsvolle Bildumsetzungen von Musik geleistet hatte, bedauert jedoch, dass dieses Genre „heute längst zum ‚Hupfdohlen-Verkaufsvideo‘ verkommen ist.“²⁵¹ Otto und Köhler-Adams hofften mit ihrem Projekt an die frühe anspruchsvollere Phase des Musikvideos anschließen zu können und dass die Zuschauer sich auf das Experiment *TRIP* einlassen würden.

²⁴⁹ Presseheft zu *Trip*, S.12, Quelle: www.trip-movie.com (Stand 10.11.2008).

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

Die Idee zu *TRIP* ging zum einen also aus dem aktuellen Musikbetrieb hervor bzw. aus der Kritik an diesem, zum anderen wurde das Konzept aus dem Bereich des Musikfernsehens (*MTV*) übernommen und nicht aus dem Medium Kino. Doch verweist die Wahl des im Gegensatz zum häuslichen Fernseher für das Kino bereits zum Standard gewordenen Soundsystems, Dolby Digital 5.1 und Surround Sound, darauf, dass das Projekt ursprünglich für die Aufführung im modernen Multiplex Kino geplant war. Die Länge des Soundtracks und der Filme orientieren sich an der Speicherkapazität einer CD-Rom, also genau 74 Minuten. Die Länge einer CD-Rom wurde 1979 von der Firma *Sony* festgelegt. Dabei orientierte man sich an der Musik selbst und zwar an der Länge von Beethovens *Neunter Symphonie*.²⁵² Diese Länge und das Konzept eines einzigen Stückes, das von der gängigen, vermarktbareren und radio- und fernsehkompatiblen Länge von 3:30 Minuten abweicht, erinnert an die Konzeptalben der frühen 1970er-Jahre.

Im Zusammenhang mit *TRIP* fallen so auch die Begriffe „Klang-Opus“ und „One-Track Symphonie“, die sich in erster Linie auf die Komposition *element* beziehen. Die beiden Charakterisierungen der Komposition verdeutlichen, dass es sich bei *element* nicht nur um einen Soundtrack handelt, sondern dass bereits die Musik an sich und ihre Interpretation durch 12 weitere Musiker ein eigenes Kunstwerk (*opus*) ist. Im zweiten Schritt, in der Visualisierung der Musik, die bereits von Beginn an eingeplant war, wird das Projekt als mitreißende Gesamtdramaturgie bezeichnet. Demnach gibt es also zwei Ausgangspunkte im Konzept des Multimediaprojektes: das Musikprojekt *element* und das daraus entstehende Filmprojekt *TRIP – Remix your experience*. Sie lassen sich mit den beiden Begriffen „music creates images“ und „Musik visualisieren“ beschreiben. Diese Beschreibungen stammen von den Produzenten und spiegeln die Vielschichtigkeit des Projektes wider. Die erste Aussage stellt die Musik in den Mittelpunkt, die Bilder im Vorstellungsvermögen des Zuhörers hervorrufen und die Kreativität des Künstlers anspricht. Die Musik ist also Auslöser für den Schaffensprozess, beinahe im Sinne von Prousts Sensualismus, nach dem Geschmäcker, Gerüche oder Geräusche unbewusst Gefühle und Bilder im Rezipienten hervorrufen. Die zweite Aussage weist

²⁵² However, Sony vice-president Norio Ohga, who was responsible for the project, did not agree. "Let us take the music as the basis," he said. He hadn't studied at the Conservatory in Berlin for nothing. Ohga had fond memories of Beethoven's Ninth Symphony ('Alle Menschen werden Brüder'). That had to fit on the CD. There was room for those few extra minutes, the Philips engineers agreed. The performance by the Berlin Philharmonic, conducted by Herbert von Karajan, lasted for 66 minutes. Just to be quite sure, a check was made with Philips' subsidiary, PolyGram, to ascertain what other recordings there were. The longest known performance lasted 74 minutes. This was a mono recording made during the Bayreuther Festspiele in 1951 and conducted by Wilhelm Furtwängler. This therefore became the playing time of a CD. A diameter of 12 centimeters was required for this playing time. Quelle: <http://www.research.philips.com/newscenter/dossier/optrec/beethoven.html> (Stand 5.4.2017).

dem Rezipienten und dem bildenden Künstler eine aktivere Rolle zu. Hier wird die Musik bewusst durch verschiedene Künstler bildlich umgesetzt und dargestellt und im Auge des Betrachters zu einem neuen Bild/Film zusammengesetzt. Es soll also eine individuelle Interpretation der Musik und eine Darstellung dieser durch die Künstler erfolgen.

Köhler-Adams sah in *TRIP* die Möglichkeit „Musik in Bilder [zu] übersetzen, Bilder in Musik:[...]“.²⁵³ Diese Idee verfolgte er bereits in den 1970er-Jahren mit seiner Band in der *Hamburger Fabrik*. Dort improvisierten die Musiker live zu einer psychedelischen Dia-Show. Der Unterschied zu *TRIP* bestand darin, dass jetzt die Musik vor den Bildern existierte. Mit Frank Ottos Worten lässt sich die Idee so beschreiben: „TRIP ist ein offenes Projekt. Jeder Künstler, Musiker oder Filmemacher hatte die völlige Freiheit, seine eigenen Vorstellungen zu verwirklichen. Die Musik ist der Schlüssel zu den Bildern.“²⁵⁴ In einem Interview betonen Otto und Köhler-Adams die Ähnlichkeit ihrer Arbeit bzw. ihres Konzeptes mit Modest Mussorgskys Komposition *Bilder einer Ausstellung*.²⁵⁵ Der Unterschied liegt darin, dass bei der Klaviersuite die Bilder zuerst da waren und eine Interpretation durch die Musik erhielten; bei *TRIP* wird die Musik durch Bilder interpretiert.

Nach der gegenseitigen Inspiration von Musik und Bild kommt in einem dritten Schritt eine weitere kreative Komponente hinzu: der Rezipient. Otto sagt im oben genannten Interview: „Am Ende ist es eine Aufforderung an jeden einzelnen seine eigenen Erfahrungen zu machen.“ Diesem Motto entspricht auch der Untertitel *Remix your experience*. Dieser Aspekt der Partizipation integriert die fernsehtypische Rezeptionmethode des Zappens in das Oeuvre. Gesendet wurde *TRIP* nämlich auf vier Kanälen gleichzeitig und exakt synchron. So konnte der Zuschauer in seiner eigenen Entscheidung seinen ganz individuellen Film zusammenstellen, indem er zwischen den vier Kanälen, auf denen die vier verschiedenen Filme zeitgleich ausgestrahlt wurden, hin- und her schaltet. Ausdrücklich wird der Zuschauer in der Ankündigung des

²⁵³ Presseheft zu Trip, S.13, Quelle: www.trip-movie.com (Stand 10.11.2008).

²⁵⁴ Ebd., S.16.

²⁵⁵ Mussorgsky hatte nach dem Tod des russischen Malers Victor Hartmanns die von Strassow organisierte Ausstellung 1874 in Sankt Petersburg besucht. Der Ausstellungskatalog verzeichnete rund 400 Werke, darunter Buchillustrationen, Reiseskizzen, Architektur- und Kostümentwürfe. Die Ausstellung regte Mussorgsky, einen Freund Hartmanns, dazu an, das visuelle Werk in Musik umzusetzen. Am 22. Juni 1874, drei Monate nach dem Ende der Ausstellung, vollendete er seine Klaviersuite „Bilder einer Ausstellung“. Heute ist ein Großteil der Bilder Hartmanns verschollen und es existiert nur noch ihre musikalische Interpretation sowie die Titel und Beschreibungen der Werke.

Theaterkanals des ZDF auf diese Möglichkeit hingewiesen: „TRIP remix your experience‘. Kreatives Zappen zwischen den Kanälen: Ein Fernseh-Trip Samstagnacht mit 3sat und der ZDF-Digitalfamilie. ‚Mix your own clip‘ ist das Motto für 3sat und die drei digitalen Kanälen des ZDF in der Nacht vom 2. auf den 3. Juni. Zum ersten Mal in der Fernsehgeschichte wird mit dem Multimediaprojekt TRIP ein Filmbeitrag in vier Variationen parallel auf vier Kanälen gleichzeitig zu sehen sein.“²⁵⁶ Man hat es bei *TRIP* also mit einem bzw. vier Filmen zu tun, die sich die digitalen Kanäle des öffentlich-rechtlichen Fernsehens als Nischenprogramm und das Rezeptionsverhalten des Zuschauers zu eigen machen. Bei diesem eigen-ständigen Kunstprojekt spielt natürlich die Vorberichterstattung und die Werbung für den Abend eine entscheidende Rolle, denn die Situation ist im Nachhinein nicht mehr nachvollziehbar oder wiederholbar. Der Zuschauer musste darüber informiert sein und sich den Termin im Programm vorgemerkt haben. Dies widerspricht in gewisser Weise wieder dem Rezeptionsverhalten des Zuschauers, der sich spontan und über die Fernbedienung sein Programm aussucht. (Vgl. Kapitel 5.3.4)

Zwanzig Jahre nach dem Mauerfall fand eine weitere Produktion Einzug ins deutsche Fernsehen: *24h Berlin*. Produziert wurde die Sendung, wenn man sie denn so nennen kann, in den Jahren 2008/2009. Am 5. September 2008 wurde 24 Stunden lang in Berlin gefilmt. Beteiligt waren zahlreiche Filmteams, die mit HD-Kameras das Leben in der Hauptstadt dokumentierten. Es war aber auch jeder dazu aufgerufen mitzumachen und Filmbeiträge aus dem eigenen Leben in und mit der Stadt Berlin einzusenden. Ein Jahr später wurde dann in einer 24-stündigen Sendung eine Kompilation der offiziell gedrehten und der eingesendeten Beiträge über Berlin im *rbb*, auf *Arte* und auf dem finnischen Digitalsender *YLE Teema* von 6 Uhr morgens bis 6 Uhr anderentags ausgestrahlt. In der Pressemappe zur Sendung wird es als „Das Fernsehprogramm – Spiegel unseres Lebens“ bezeichnet.²⁵⁷ Dabei handele es sich allerdings nicht einfach um ein Fernsehprogramm, sondern um ein multimediales, interaktives Großereignis aus Berlin, über Berlin und von Berlin. Die Sendung geht über die Ausstrahlung im Fernsehen hinaus und wird begleitet von Events am Sendetag in der ganzen Stadt, ferner durch eine interaktive, den Interessierten über die Produktionszeit von einem Jahr ständig auf dem Laufenden haltende Internetpräsenz sowie einem digitalen Archiv,

²⁵⁶ <http://www.theaterkanal.de/fernsehen/monat/tipps/1173564416/> (Stand 30.11.2011).

²⁵⁷ <http://www.24hberlin.de/de/idee/ueber> (Stand 7.12.2011).

in dem das gesamte gesammelte Material zu Berlin am 5. September 2008 auch für die kommenden Generationen hinterlegt und abrufbar bleibt.

Die hier als eigenständige Produktionen zusammengefassten Sendungen zeigen, dass immer wieder in der Entwicklung des Fernsehens Kunst entstanden ist, die losgelöst von bestehenden Sendeformaten existiert. Gemeinsam ist diesen Produktionen, dass sie in Länge, Struktur und Ästhetik deutlich von den bestehenden Konventionen abweichen und vor allem, dass es sich meist um einmalige Ereignisse handelte. Zudem sind sie meist Reaktionen auf neue technische Möglichkeiten und technologische Veränderungen des Mediums Fernsehen. Die Einführung der Videotechnik, die Einführung des Dualen Systems, die digitalen Sender, das Zapping sind immer wieder Anlässe für eigenständige Produktionen.

5.3 Agenda Setting

Nachdem die typologische Analyse der Fernsehkunst seit den 1960er-Jahren zeigen konnte, dass sich viele Künstler und Fernsehmacher auf formaler Ebene intensiv mit dem deutschen Fernsehen und dessen Verhältnis zur Kunst auseinandergesetzt haben, soll in diesem Kapitel auf inhaltlicher, textlicher und ikonographischer Ebene das Verhältnis von Kunst und Fernsehen untersucht werden sowie zentrale, von den Künstlern thematisierte Aspekte, wie u.a. das Bild des Künstlers, der Apparat, das Programm, das Dispositiv und der Zuschauer, als auch Themen wie Wahrnehmung, Sehen sowie Raum und Zeit. Bei der inhaltlichen Analyse werden jedoch viele Aspekte, wie beispielsweise feministische und genderrelevante Themen ignoriert, da diese für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen nur eine nebensächliche Rolle spielen.

Überschrieben ist das Kapitel mit dem Begriff „Agenda Setting“, welcher in den 1960er-Jahren in den USA geprägt wurde. Maxwell McCombs und Donald Shaw, die amerikanischen Gründungsväter der Agenda-Setting-Theorie, untersuchten den amerikanischen Wahlkampf 1968 und stellten fest, dass bestimmte gesellschaftsrelevante Themen durch das aufkommende Massenmedium Fernsehen, wie vorher auch bereits schon durch das Radio und die Printmedien, etabliert wurden und noch nicht entschiedene Wähler und deren Wahlentscheidung entscheidend beeinflusst haben. Gegenwärtig lehrt uns der amerikanische Wahlkampf, dass als neue beeinflussende Medien die sogenannten „sozialen Netzwerke“ hinzugekommen sind.²⁵⁸

Agenda-Setting meint also die „Thematisierungsfunktion“ der Massenmedien, wobei der deutsche Begriff „Thema“ jedoch nur eine unzureichende Übersetzung sei, so Arlette Büttner²⁵⁹. Der Begriff „issue“ im Amerikanischen beschrieb die Dimension des Agenda-Setting präziser; so gehe es nämlich nicht nur um einzelne voneinander getrennte Themen, sondern um weitverzweigte politische und soziale Phänomene.

Die Meinung McCombs, der 1972 schrieb, dass das Fernsehen hauptsächlich für Spotighting zuständig sei, das Agenda-Setting, also die Themenbildung mit langfristiger

²⁵⁸ McCombs, Maxwell E./Shaw, Donald L.: The Agenda-Setting Function of Mass Media. In: Public Opinion Quarterly 36/1972, S. 176-187.

²⁵⁹ Büttner, Arlette: Agenda-Setting als Dimension der Medienwirkung – die Themenstrukturierung des Wahlkampfes durch das Fernsehen. Norderstedt: Grin Verlag 2006, S. 16.

Bedeutung, jedoch der Zeitung vorbehalten bliebe, gilt heute so nicht mehr. McComb sah in den vom Fernsehen ausgestrahlten Themen nur eine kurzfristige Wirkung auf die Öffentlichkeit.

Den starken und langfristigen Einfluss des Fernsehens auf die Schaffung von Themen wurde dann in den 1980er- und 1990er-Jahren auch von vielen Forschern nachgewiesen.²⁶⁰ Heute werden hauptsächlich das Saliency- und das Prioritätenmodell zum Kern der Agenda-Setting-Forschung gezählt. Das Saliency-Modell beschreibt, dass die unterschiedliche Hervorhebung von Themen in den Medien auch eine unterschiedliche Beachtung beim Publikum hervorruft. Hier werden also die Dringlichkeit und Gewichtung einzelner Themen in den Medien verhandelt. Das Prioritätenmodell beschreibt hingegen die Beziehung der Themen untereinander. So spiele beispielsweise die Reihenfolge, in der Themen vermittelt werden, auch für die Rezeption eine entscheidende Rolle, da damit auch die Prioritäten beim Rezipienten festgelegt würden.

Die Etablierung eines Themas, wie in dieser Untersuchung das Verhältnis von Kunst und Fernsehen, kann auch nicht nur als kurzes Aufblitzen in den Medien betrachtet werden, sondern soll hier in seiner gesamten gesellschaftlichen und medialen Konsequenz analysiert werden. Das übergreifende Thema, das Künstler mit Hilfe des Massenmediums Fernsehen seit den 1960er-Jahren etablierten, ist das schon mehrfach betonte Verhältnis von Kunst und Fernsehen und das künstlerische Potential des Fernsehens. In diesem Diskurs entstanden weitere Themen, welche durch die Fernsehkunst-Sendungen initialisiert und diskutiert wurden und welche wiederum zur Themenetablierung, also zum Agenda-Setting, beitrugen. Diese fernsehkunstrelevanten Themen sollen im Folgenden unter Berücksichtigung sekundärer Medien und Dokumente anhand von oben genannten Fernsehkunstprojekten²⁶¹ untersucht werden. Sie stellen einen entscheidenden Aspekt zur Offenlegung des gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurses über Kunst und Fernsehen dar.

²⁶⁰ Vgl. dazu Brosius, Hans-Bernd: Agenda-Setting nach einem Vierteljahrhundert Forschung. In: Publikistik Heft 3, 1994, S. 272ff.

²⁶¹ Vgl. Kapitel 5.2 und 8.1

5.3.1 Das deutsche Fernsehen – System und Technik

Das deutsche Fernsehen und seine Entstehung in seiner heutigen Form sind stark geprägt durch die Entwicklungen während und nach der Zeit des Dritten Reiches. Nutzten die Nationalsozialisten das Fernsehen noch als Propagandainstrument, welches seinen Einsatz zumeist in öffentlichen Fernsehstuben fand, wurde die Entwicklung und der Aufbau eines öffentlich-rechtlichen, im Privaten genutzten Mediums erst durch die Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg angestoßen. Dieser Umstand bewirkte auch, dass sich in der Bundesrepublik ein anderes Fernsehsystem entwickelte und vor allem mit enormem zeitlichen Abstand als beispielsweise in den USA, denn dort gab es bereits ein vielfältiges Senderangebot, sowohl öffentlicher, als auch privater Sender mit den entsprechenden Bestandteilen wie Serien, Informationssendungen und Werbespots. Mit dem Schwerpunkt auf Bildung, Information und Kultur war das Programm im deutschen Fernsehen in Anlehnung an die britische *BBC* gestaltet. Strenge Vorgaben sollten eine Einmischung der Politik vermeiden und das neue Fernsehen vom Propagandamedium der Nationalsozialisten abgrenzen. In den 1950er- bis 1980er-Jahren unterlag das ausschließlich öffentlich-rechtliche Fernsehen einem, noch heute geltenden Programmauftrag, der als Kernaufgaben des Mediums die Aspekte Information, Bildung, Kultur und Unterhaltung beinhaltet. Er hatte einen starken Einfluss auf die Sendungen und das Verhältnis von Bildungs-, Kultur-, Informations- und Unterhaltungssendungen zueinander. Bis in die 1980er-Jahre blieb das deutsche Fernsehen ein rein öffentlich-rechtliches Medium. Zwar wurden neben dem *Ersten Deutschen Fernsehen* noch das *Zweite Deutsche Fernsehen* sowie die *Dritten Regionalprogramme* gegründet, die privaten Fernsehsender entstanden jedoch erst 1985 mit der Gründung von *RTL* und *Sat1*. Die privaten Fernsehsender sind in ihrer Programmgestaltung jedoch auch nicht vollkommen unabhängig von gesetzlichen Vorgaben. Die Landesmedienanstalten übernehmen in Deutschland die Aufsichtsfunktion für private Radio- und Fernsehprogramme und Telemedien. Durch den Rundfunkstaatsvertrag sind beispielsweise Fragen des Jugendschutzes geregelt. Dessen Einhaltung wird durch die Landesmedienanstalten überwacht. Zudem haben die Anstalten für die Aufrechterhaltung der Meinungsvielfalt zu sorgen sowie für die Förderung der sogenannten Medienkompetenz durch die Unterstützung und Unterhaltung der *Offenen Kanäle*, also des Bürgerfernsehens. Diese Konstellation macht das deutsche Fernsehen zu einem, auch für Künstler besonderen Medium; so entstanden im Laufe der Jahre und Jahrzehnte unterschiedliche Ansätze in der

Zusammenarbeit von Kunst und Fernsehen, die u.a. das duale deutsche Fernsehsystem widerspiegeln, die Möglichkeiten des privaten Fernsehens nutzen oder vom Nischenprogramm des öffentlich-rechtlichen Fernsehens profitieren.

Bei der Analyse sollen im folgenden Kapitel Aspekte, wie beispielsweise die Sendeanstalt mit ihrer Studioteknik, die technischen Neuerungen in der Übertragung, wie beispielsweise das Kabel-, Satelliten- oder das Digitale Fernsehen, aber auch die Möglichkeiten durch die Videotechnik im professionellen wie im privaten Bereich unter die Lupe genommen werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt scheint mir jedoch auch das Nebeneinander von öffentlich-rechtlichem und privatem Fernsehen in Deutschland zu sein und die daraus resultierenden Entwicklungen, wie die sogenannte Medienkonvergenz.

Schon in den ersten Fernsehkunstprojekten der deutschen Fernsehgeschichte, wie in der Live-Performance *Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet* von 1964, in *Black Gate Cologne* von 1969, der *Fernsehausstellung I – Land Art* 1969 und der *Fernsehausstellung II – Identifications* 1972 sowie der Sendung *Malerei deckt zu – Kunst deckt auf* setzen die Künstler die Fernsehtechnik und die Möglichkeiten von Livesendungen und Aufzeichnungen in Szene. *Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet*²⁶² und *Black Gate Cologne* finden in Anwesenheit und Mitwirkung von Publikum im neuen Fernsehstudio statt. Die Aktion *Black Gate Cologne. Ein Lichtspiel* von Otto Piene unter Mitarbeit des amerikanischen Künstlers Aldo Tambellini ist – auch international betrachtet – das erste TV-Kunstwerk. Douglas Davis beschrieb das Projekt 1973 folgendermaßen: „The first program created entirely by artists for widescale reception.“²⁶³ Davis setzt hier die Tatsache, dass *Black Gate Cologne* für das Fernsehen entwickelt wurde, mit dem Anspruch einer möglichst „breit angelegte [n] Wahrnehmung“ gleich. Dabei wurden spezielle Techniken, die sich zu diesem Zeitpunkt noch auf minimale technische und elektronische Möglichkeiten, wie beispielsweise Überblendungen und Solarisierung, beschränkten, eingesetzt.

²⁶² Eine Fernsehproduktion des ZDF vom 8. Dezember 1964 im Studio in Düsseldorf. Ursprünglich war die Aktion von Joseph Beuys, Wolf Vostell und Bazon Brock als Happening unter der Studentenschaft der Aachener Universität geplant. Jedoch kam es dort am 20. Juli 1964 zu Schlägereien und Handgreiflichkeiten. Dabei wurde Joseph Beuys von einem Angreifer die Nase blutig geschlagen. Daraufhin hielt Beuys dem Angreifer ein Kreuzifix entgegen. Die Aktion wurde abgebrochen. Ein anwesender ZDF-Redakteur machte den Vorschlag die Aktion als Live-Performance im ZDF zu zeigen.

²⁶³ Davis, Douglas: *Art and the future. A History Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art.* New York: Praeger Publishers 1973, S. 84.

Black Gate Cologne ist, wie gesagt, ein gemeinschaftliches Projekt des ZERO-Künstlers Otto Piene und Aldo Tambellini, in Zusammenarbeit mit dem WDR. Die damalige Kunstredakteurin des WDR, Wibke von Bonin, verstand die Aufgabe des WDR im Vermitteln des Aktuellen in der Kunst, und da Ende der 1960er-Jahre „Multimedia-Vorstellungen mit Publikumsbeteiligung [...] als das Nonplusultra künstlerischer Avantgarde“²⁶⁴ zählte, konnte sie sich schnell für das Projekt Pienes begeistern. Sie beschreibt ihre Reaktion als ein Überspringen der „Barrikaden der betriebsinternen Ordnungen“²⁶⁵. Piene nahm auf der Durchreise von New York nach Zagreb mit Wibke von Bonin Kontakt auf, da er für dieses Gemeinschaftsprojekt mit Tambellini einen mit Monitoren ausgestatteten Raum suchte. Zunächst war nicht die Rede von einer Fernsehübertragung, sondern es wurden lediglich ausreichend Monitore zum Abspielen von Aldo Tambellinis Filmen benötigt. Da zu diesem Zeitpunkt jedoch gerade das Studio E des WDR neu eingerichtet worden war und eine geplante Sendung abgesagt wurde, schlug von Bonin vor, die Aktion der beiden Künstler im Fernsehstudio des WDR zu produzieren und später auch im Fernsehen auszustrahlen. Die beiden Konzept-Künstler Otto Piene und Aldo Tambellini wurden auf diese Weise 1968 vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen mit einer Produktion für den WDR beauftragt.

Der 47-minütige Director's Cut der Sendung *Black Gate Cologne* wurde dann auch, wie vorgeschlagen, im neu eingerichteten Studio E des WDR in Köln produziert und aufgezeichnet. Zunächst sollte die Sendung live aufgezeichnet werden, jedoch ergaben die Vorgespräche zwischen Wibke von Bonin und Piene/Tambellini, dass „[...] dieses Projekt nicht einfach abgefilmt und improvisiert werden konnte.“²⁶⁶ So bekamen die Künstler und die Kunstredakteurin mit ihrem Team das Studio E für eine Woche. Dies ging freilich nur, da eine für Ende des Monats August 1968 geplante Produktion ausfiel. Im Studio bereiteten neben dem Team allein 15 Hilfskräfte eine Woche lang an 10-Studentagen die Produktion für den 30.08.1968 vor. Piene setzte zwei aus PVC gefertigte Lichtskulpturen und eine pneumatische Blume („power flower“) ein, Tambellini verwendete sieben Filme zwischen 15 und 30 Minuten Länge und farbig bemalte Dias. Entscheidender Vorteil des neuen Studios E war die direkte Bildkontrolle auf den Monitoren im Regieraum und im Studio, auf denen die Filme Tambellinis gezeigt und

²⁶⁴ von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen?, S. 133. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963-1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 133-137.

²⁶⁵ Ebd., S. 134.

²⁶⁶ Ebd.

auf das Kamerabild gesendet wurden. Von dort konnten die Kamerabilder direkt wieder aufgenommen und gemeinsam mit den vorproduzierten Dia- und Filmprojektionen ins Endprodukt aufgenommen werden. In der Woche der Vorproduktion wurde das Programmkonzept erstellt, sodass die Künstler Piene und Tambellini während der Aufzeichnung am 30.08.1968 unter den Studiogästen verweilen konnten.

Am Tag der Aufzeichnung war Publikum im Studio anwesend, das auf Sitzkissen gelagert oder stehend an der Produktion teilnahm. Unter den Gästen war u. a. Gerry Schum, der auf einem Produktionsfoto zu sehen ist. Aufgezeichnet wurde die Sendung zweimal mit unterschiedlichem Publikum. Neben den bereits existierenden Filmen und den Dias der Künstler wurde das Happening im Studio unter Miteinbeziehung des Publikums aufgezeichnet und später zusammengeschnitten. Dabei sind natürlich neben dem Publikum und den pneumatischen Objekten auch das Studio und die Studioteknik zu sehen. Dieser Aspekt ist entscheidend für die Bedeutung von *Black Gate Cologne* als erste eigenständige Kunstsendung für das Fernsehen. Durch die Kombination der Filme und Dias mit den aufgezeichneten Bildern aus dem Studio sowie die anwesende Kameratechnik unterscheidet sich *Black Gate Cologne* von den bereits vorher existierenden Theaterversionen. Wulf Herzogenrath schreibt darüber in seinem Aufsatz *Die Videokunst und die Institutionen* zur Sendung *Black Gate Cologne*: „Doch das erste – und auch international gesehen VOR den Aktivitäten des Senders WGBH in Boston zu datierende – TV-Kunstwerk ist die auf WDR III am 30.08.1968 ausgestrahlte Sendung von Otto Piene und Aldo Tambellini *Black Gate Cologne*. In dieser ersten Künstlerproduktion für das Fernsehen wurden die speziellen, damals jedoch noch minimalen technischen, das heißt elektronischen Möglichkeiten des Fernsehens genutzt, wie zum Beispiel Überblendungen und Solarisierung – erstmals wurde eine von den Künstlern gestaltete Manipulation einer mit vier Kameras aufgenommenen Live-Aktion in einem Studio ausgestrahlt. Diese halbstündige Sendung von Piene und Tambellini gab nicht nur die Live-Aktion im Studio mit Diaprojektionen, Licht- und aufblasbaren Plexi-Objekten und vielen Menschen wieder, sondern entstand überhaupt erst für den Fernsehbetrachter.“²⁶⁷

Mit der Betonung der „auch internationalen“ Bedeutung dieser Sendung wird *Black Gate Cologne* in der Kunstgeschichtsschreibung zur Initialzündung und zur Geburtsstunde

²⁶⁷ Herzogenrath, Wulf: Die Videokunst und die Institutionen, S. 23. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 20-33.

der Fernsehkunst beziehungsweise von durch Künstler gestaltete Sendungen für das Fernsehen. Auch betont Herzogenrath die Rolle des Betrachters, der gerade für das Dispositiv Fernsehen maßgeblich ist. Nach seiner Meinung sei die Sendung durch die bewusste Konzeption der Bilder für das Fernsehpublikum und für den Fernsehmonitor mit den damaligen technischen Möglichkeiten immens wichtig und habe eine große Bedeutung für die Videokunst.

Die Künstler und Kunstkritiker waren zunächst begeistert und sahen im Fernsehen die Chance auf ein neues künstlerisches Medium, doch wurde bald auch Kritik an *Black Gate Cologne* geübt, beispielsweise an der monotonen visuellen Qualität der Bilder und dem hohen Aufwand im Vergleich zum Ergebnis. Allerdings wird auch weiterhin, auch in der neueren Literatur, *Black Gate Cologne* als das erste TV-Kunstprojekt bezeichnet. Dieter Daniels beschreibt die Sendung als innovatives Kunstprojekt: „Die Bildästhetik der aus zwei Aufzeichnungen zusammenmontierten und in mehreren Arbeitsschritten immer mehr verdichteten Sendung beruht somit auf einer Verbindung von künstlerischer Inszenierung und fernsehspezifischer Umsetzung im engen Teamwork von Künstlern und Fernsehregie. Es bleibt fraglich, ob die elektronische Bildbearbeitung mit der intermedialen Kunstaktion zur Synthese kommt oder ob beide miteinander um die stärkste Effektwirkung konkurrieren. Doch der *WDR* kann sich nicht entschließen, mit dem Fernsehen an die Pionierarbeit seines Studios für elektronische Musik aus den 1950er-Jahren anzuknüpfen, in der Künstler an die Nutzung der neuen Techniken herangeführt wurden, sondern es bleibt bei einem einmaligen Experiment.“²⁶⁸ *Black Gate Cologne* wird hier als Pionierarbeit und Piene und Tambellini als Pioniere stilisiert. Das Scheitern des Projektes sieht Daniels deswegen auch nicht in der Umsetzung durch die Künstler, sondern im Versäumnis des *WDR*, an diese Chance anzuknüpfen. Von Seiten der Fernsehmacher beschreibt die damals zuständige Kulturredakteurin des *WDR*, Viktoria Flemming, die Sendung „als spektakulären Höhepunkt des Künstler-Fernsehens: Als historisches Datum geistert der 30.8.1969 durch die Annalen. Da wurde in einem *WDR*-Studio mit Publikum *Black Gate Cologne*, ein aus New York übernommenes Stück fürs Fernsehen aufbereitet. ZERO-Künstler Otto Piene hatte programmierte Licht-Skulpturen mitgebracht, Aldo Tambellini massenhaft Filme und Dias. [...] Das Resultat war jedoch ernüchternd eintönig, die Kritik von Vorgesetzten und Publikum deprimierend. Mit einer schließlich auf 23 Minuten verdichteten Endfassung

²⁶⁸ Daniels, Dieter: Fernsehen – Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren.
Quelle: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/ (Stand 24.6.2009)

erschien der Monsteraufwand nicht mehr gerechtfertigt. Eine Fortsetzung folgte nicht.²⁶⁹ Das Scheitern wird von Flemming in der Monotonie der Bilder und im geringen Kosten-Nutzen-Verhältnis gesehen, also aus praktischer Sicht des Fernsehmachers. Die mangelnden Zuschauerzahlen ließen eine Fortsetzung dieses „Höhepunktes“ nicht zu.

Und Wibke von Bonin charakterisiert 1982 in einem Aufsatz zum Verhältnis von Video und Fernsehen *Black Gate Cologne* folgendermaßen: „[...] unser Renner ist so ein schwarz-weißes Bildgebodel mit Brummtön und Sirenen! Das liegt nun zwar auch schon wieder lange ungesendet im Archiv (nach vier Ausstrahlungen 1969, 1970, 1971, 1974), aber je weniger es gesehen wird, desto mehr wird es offenbar zum Mythos. Glaubt man den in Katalogen veröffentlichten Annalen der Videokunst, so wurde am 30.8.1968 Zeichen gesetzt, als wir im WDR-Studio E eine Show aufzeichneten, die es vorher und nachher auch ohne uns gab.“²⁷⁰

Entscheidend ist meines Erachtens in Bezug auf *Black Gate Cologne* der bewusste Einsatz der Studioteknik, die auch im Bild auftaucht, sowie die aufwendige Postproduktion, die aus dem aufgezeichneten Material erst eine Sendung macht. Die Ausschöpfung aller zu diesem Zeitpunkt gegebenen technischen Möglichkeiten des Fernsehens verdeutlicht die große Hoffnung der Künstler und der Fernsehmacher in das Fernsehen als neues künstlerisches Medium.

Die *Fernsehausstellung I – Land Art* wird mit einer aufgezeichneten Vernissage, die im Studio C des *Senders Freies Berlin* aufgezeichnet wurde, eröffnet. In der Mitte des Studios ist ein Sitzmöbel aufgebaut, auf dem sich die geladenen Gäste niedergelassen haben. Im Hintergrund und an den Seiten sind Stellwände aufgebaut, in die Monitore eingelassen wurden. Auf diesen werden die Künstlerfilme gezeigt. Die Präsentation erinnert in gewisser Weise an die Hängung von Gemälden in einer Galerie oder einem Museum. Die vordere, vierte Wand des „Galerieraumes“ im Studio fehlt. Hier sind die Fernsehkameras positioniert, die das Geschehen aufzeichnen. Aus dieser Perspektive werden auch die Ansprachen von Gerry Schum, dem Kurator und Initiator der

²⁶⁹ von Flemming, Viktoria: Künstler machen Fernsehen, S. 97. In: Herzogenrath, Wulf/ Gaehtgens, Thomas W./ Thomas, Sven/ Hoenisch, Peter [Hrsg.]: TVkultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879. Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 88-99.

²⁷⁰ von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen?, S. 133. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 – 1982. Videobänder Installationen Objekte Performances. Stuttgart: Hatje Cantz 1982, S. 133-135.

Ausstellung, sowie von Jean Leering, dem Direktor der *Stedelijk Museum*, Amsterdam, gefilmt. Die beiden stehen bei ihren Ansprachen unter den Gästen und erinnern an Moderatoren einer Fernsehsendung. Den Blick haben sie den Kameras zugewandt und richten sich neben den anwesenden geladenen Gästen auch an die Fernsehzuschauer zu Hause. Hier verschwimmen die beiden Ereignisräume, zum einen der ins Fernsehstudio verlegte fiktive Raum der Fernsehgalerie, in dem die Eröffnung stattfindet, und zum anderen das Dispositiv Fernsehen, in dem die Vernissage in jedem einzelnen Haushalt mit einem Fernsehanschluss stattfinden kann. Die Fotos, die damals der Dokumentation dienten und heute einziges Zeugnis der Vernissage im Fernsehstudio darstellen,²⁷¹ zeigen die Fernsehtechnik an der Decke sowie die Kameratechnik. Für den Fernsehzuschauer der Erstaussstrahlung 1969 waren die Technik sowie das Studio wohl nicht direkt zu erkennen. Jedoch erinnern die Anordnung der Redner, des Publikums und die Gestaltung des Studios sehr an Magazinsendungen der 1960er-Jahre. Jedoch bleibt Schum in der Gestaltung der Sendung noch stark dem traditionellen Kunstkontext verhaftet. Deutlicher wird die Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen, mit dessen Bildgestaltung und Ästhetik bei der *Fernsehausstellung II – Identifications*. Im Prinzip verzichtet Schum hier auf eine konventionelle Ausstellungseröffnung mit geladenen Gästen und Rednern, wie man sie auch in einer Galerie erleben würde. Die Ausstellung, also die hintereinander geschnittenen Filme der Künstler, werden nach einer Ansprache von Gerry Schum kommentarlos gesendet. Diese Ansprache findet jedoch nicht, wie bereits erwähnt, im Rahmen einer Eröffnung statt, sondern wird von Gerry Schum vorgelesen. Dabei sitzt er in heller Kleidung mit dunklen Stiefeln und getönten Brillen an einem Tisch, frontal zum Zuschauer beziehungsweise zur Kamera. Hinter ihm ist ein dunkler, einfarbiger Hintergrund aufgebaut. Auf dem Sprechertisch steht ein Mikrofon, das Manuskript hält Schum wie ein Nachrichtensprecher oder ein Programmansager in der Hand. Auf diese Weise greift Schum nicht mehr auf die Ästhetik des Kunstbetriebs zurück, sondern bedient sich der Bildsprache des Fernsehens: Die Position und die Art der Ansprache sind dem Zuschauer bekannt, wenn auch der Inhalt aus dem Rahmen des traditionellen Fernsehprogramms fällt.

Einer ähnlichen Ästhetik bedient sich Richard Kriesche in *Malerei deckt zu – Kunst deckt auf*. Auch Kriesche tritt in Person eines Fernsehsprechers vor die Kamera. Er schaut den Zuschauer direkt an, ist im Brustbild zu sehen, anders als Schum, der zum

²⁷¹ In den Fernseharchiven sind nur die im Anschluss gesendeten Kurzfilme erhalten.

Teil ganzfigurig im Bild erschien; Kriesche hält jedoch keine Ansprache, die als Vorrede zu einem Film verstanden werden kann. Vielmehr ist sie Teil des Kunstwerks, welches sich mit den verschiedenen Ebenen des Mediums Fernsehen, der Sendetechnik und der Aufnahmetechnik des Bluescreen sowohl bildlich als auch textlich beschäftigt (Vgl. Kapitel 5.3.2).

Black Gate Cologne führt dem Zuschauer die Möglichkeiten des modernen Fernsehstudios vor Augen und zeigt Chancen auf, die der Sendebetrieb des öffentlich-rechtlichen Fernsehen für die zeitgenössische Kunst und deren Künstler bietet. Ähnlich ist die 1964 gesendete Performance *Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet* einzuordnen. Hierbei geht es mehr um die Medientechnik als um das Medium Fernsehen an sich. Gerry Schums *Fernsehgalerien* sind Symbole für das Fernsehen als Übertragungsmedium und Produktionsort.

Das deutsche Fernsehsystem spiegelt sich jedoch nicht nur in der Studio- und Aufnahmetechnik und deren veränderten Möglichkeiten wider, sondern auch in der Sendetechnik, die immer wieder von Künstlern genutzt wird.

Mit Einführung des ZDF nach dem ersten Fernsehurteil aus dem Jahr 1961 konnte neben der ARD noch ein zweiter öffentlich-rechtlicher Sender über terrestrische Antennentechnik empfangen werden. Beide haben einen ähnlichen Auftrag, wobei der geschlossene Staatsvertrag besagte, dass die Sender ihre Programme aufeinander abstimmen sollten, damit die Zuschauer zwischen zwei „inhaltlich verschiedenen Programmen wählen können.“ Fernsehkunstprojekte wurden in beiden Sendern angestoßen und umgesetzt, zum Teil auch in Kooperation. Eine weitere Besonderheit für das öffentlich-rechtliche Fernsehen sind feste Formate und Sendereihen, die sich einzelnen Sparten und einem Nischenprogramm widmen, so u.a. *Das Kleine Fernsehspiel* des ZDF oder Magazinsendungen, in deren Rahmen Künstlern häufig die Umsetzung von Fernsehkunstprojekten ermöglicht wurde. Dies ist in dieser institutionalisierten Form nur durch den Programmauftrag und die öffentlich-rechtliche Organisation des Fernsehens in Deutschland möglich. Insbesondere das Nebeneinander von öffentlich-rechtlichem und privatem Fernsehen scheint die Sorge um einen Verlust des Niveaus und eines kulturellen Anspruchs zu steigern und führte zu vermehrten Initiativen und Kooperationen zwischen Künstler und Fernsehen. Es entwickelten sich aber auch gerade im deutschen Fernsehen durch die experimentellen

Formate wie *Das kleine Fernsehspiel* Möglichkeiten für eine eigenständige Fernsehkunst, unabhängig vom vorherigen Kunstbetrieb. Es sind nicht nur bildende Künstler oder Konzeptkünstler, die das Fernsehen als neue Ausdrucksform erkennen, sondern auch Kreative aus anderen Bereichen wie beispielsweise Samuel Beckett, die zu Fernsehkünstlern werden. Ein weiterer Personenkreis kommt bereits aus dem Bereich des Fernsehens, dem es durch das offene System des deutschen Fernsehens möglich wird, eine eigene Fernsehkunst zu entwickeln. So sollen Projekte wie beispielsweise *24h Berlin* ebenso als Versuche einer Fernsehkunst verstanden werden wie auch explizit von Künstlern gestaltete Sendungen.

In Europa und damit auch in Deutschland führte die Weiterentwicklung der Technik (besonders die Kabel- und Satellitentechnik) zu einer Deregulierung des Rundfunks. In vielen europäischen Staaten wurde in den 1980er-Jahren das Staatsmonopol für das Fernsehen aufgehoben und der Markt für private Anbieter geöffnet.²⁷² In Deutschland blieb der Markt bis Anfang 1984 ausschließlich dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen vorbehalten.

1978 waren bereits von den Ministerpräsidenten vier zeitlich begrenzte Kabelpilotprojekte beschlossen worden, bei denen neben den öffentlich-rechtlichen auch private Anbieter zugelassen wurden. Deren Finanzierung wurde 1980 beschlossen. Das 1982 von Rheinland-Pfalz verabschiedete Gesetz zur Breitbandkabel- und Satellitentechnik ermöglichte dann den privaten Rundfunk; am 1. Januar 1984 startete der Pilotversuch. 1984 stand auch der Europäische Kommunikationssatellit ECS I zur Verfügung, der es ermöglichte, Signale via Antennentechnik und Kabel in die einzelnen Haushalte zu transportieren. Am 1. Januar 1985 startete *Sat.1* und ab August 1985 *RTLplus*.

Das vierte Rundfunkurteil von 1986 erkannte dann das Duale System mit einem Nebeneinander von öffentlich-rechtlichem und privatem Fernsehen als rechtmäßig an. Die Programmkontrolle des privaten Rundfunks untersteht den Landesmedienanstalten; diese dürfen jedoch nicht in die Programmautonomie der Sender eingreifen. Im privaten Rundfunkbereich haben sich sowohl zahlreiche Vollprogramme wie *Sat.1*, *RTL*, *PRO7* etabliert, aber auch bzw. vor allem zahlreiche Spartenprogramme. 2001 konnten im Durchschnitt alle deutschen Haushalte 38 Free-TV-Programme via Satellit, Kabel oder

²⁷² Mitte der 1970er-Jahre bereits in Italien, Mitte der 1980er-Jahre in Frankreich.

terrestrischer Antenne empfangen. Im Vergleich dazu sind es in Frankreich sieben Kanäle, in Spanien und Großbritannien fünf Programme und in Italien neun Programme.²⁷³ Diese Vielzahl an Programmen führt auch zu einer großen Diversifizierung des Programmangebots und zu Nischen für außergewöhnliche Programmpunkte, wie eben auch Fernsehkunst.

So ermöglichte der private Sender *RTLplus* bereits 1989 das achttägige Fernseh-kunstprojekt *Kunstkanal* (mehr dazu in Kapitel 5.3.3). Der *Kunstkanal* stellte eine gelungene Kooperation zwischen Künstlern und Fernsehen dar, wobei die Künstler sowohl das Fernsehen für ihre Kunst nutzen als auch den normalen Regeln des Fernsehens folgen. Der *Kunstkanal* ist nicht Störfaktor im Fernsehprogramm, sondern ist Teil des Programms mit anderen Inhalten.

Möglich war diese außergewöhnliche Kooperation zwischen Künstlern und Fernsehen im privaten Sendebetrieb nur zu diesem Zeitpunkt. So sah der noch junge Sender *RTLplus*, damals noch häufig als „Tittensender“ verspottet, in dem das Programm von Sendungen wie *Tutti Frutti* geprägt war, im *Kunstkanal* die Chance, das eigene Image zu steigern und in die Riege der seriösen Sender einzusteigen. Allerdings bleibt es bei dieser einen Kooperation, obwohl der *Kunstkanal* wider Erwarten hohe Einschaltquoten zu verzeichnen hatte.

Vergleichbar mit *Kunstkanal* ist in den 1980er-Jahren das Projekt *MTV Artbreaks*, bei dem der amerikanische Musiksender *MTV* (in Deutschland ab 1987 per Kabelfernsehen zu empfangen) Künstlern Zeit zur Ausstrahlung kurzer Spots zur Verfügung stellte. Dieses Angebot schuf eine Verbindung zwischen der Populärkultur und der Hochkunst, wobei die Musikspots als Werbespots für die neuen Alben und Singles der Musikbranche verstanden werden müssen. Die Künstlerspots, u.a. von Dara Birnbaum oder Jean-Michel Basquiat, passten vom Konzept zum Musiksender *MTV*, der in den 1980er-Jahren noch ausschließlich aus Musikvideos bestand. Die Künstlerspots sollten die Pausen zwischen den Musikvideos füllen, waren also, wie der Titel sagt, Kunstpausen. Zu Beginn stellte *MTV* eine eigene Kunstform dar; die anfangs meist aus wilden Konzertmitschnitten bestehenden Musikvideos wurden immer anspruchsvoller, in denen neue Videotechniken ausprobiert wurden und sich viele Stilelemente der

²⁷³ Vgl. Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hrsg.): Publizistik Massen-Kommunikation. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, S. 587.

Videokunst in den Musikvideos wiederfinden.²⁷⁴ Jedoch wurden die Musikvideos immer stärker von eigens für das jugendliche Publikum konzipierten Shows abgelöst, bei denen die Musik immer mehr in den Hintergrund trat. So ist auch das Projekt *Artbreaks*, welches zwischen 1985 und 1987 durchgeführt wurde, nur in der experimentellen Anfangszeit dieses Musiksenders denkbar.

Diese beiden Sendungen sind geradezu typisch für das Verhältnis von Kunst und Künstlern zum Fernsehsystem. Die Künstler und auch die Fernsehmacher sahen stets zu Beginn einer neuen Technik ein großes künstlerisches Potential im Fernsehen – aus Sicht der Fernsehmacher vor allem die große Marketing- und Werbechance in der Fernsehkunst. Die Projekte machten aufmerksam auf die neue, verbesserte Technik des Fernsehens und spiegelten deren Möglichkeiten auch über die Kunst hinaus wider. So lassen sich stets mit dem Aufkommen einer neuen Technik Kooperationen zwischen Kunst und Fernsehen verzeichnen, die mit großem technischem Aufwand betrieben wurden, meist aber Einzelaktionen blieben. Michael Giesecke spricht von der Anpassung der Technologien an kollektive soziale Erwartungen und von den dadurch bewirkten Veränderungen auf das menschliche Bewusstsein.²⁷⁵

Nach einem Abflauen des Interesses von Seiten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in den 1980er-Jahren an Fernsehkunst außerhalb des etablierten Rahmens wie dem *Fernsehspiel* und dem *Kleinen Fernsehspiel* sahen die Künstler nun neue Wege und Chancen für ihre Kunst im Kabelfernsehen, das nicht nur eine neue Verbreitungsform war, sondern sich auch im Programm und der damit verbundenen Erwartung grundlegend unterschied. Künstler wie Nam June Paik, aber auch Wolf Vostell und zeitgenössische Künstler wie Frank Otto und Bernt Köhler-Adams, die Macher des Projektes *TRIP*, setzten sich bewusst mit Neuerungen im Bereich der Fernsehtechnik auseinander. So gilt Paik auch als Begründer der Videokunst, welcher als erster die Videotechnik für seine Produktionen selbst einsetzte. Er besaß eine eigene Portapak-Kamera und konnte so Arbeiten produzieren, ohne auf die Technik der Fernsehsender und Studios angewiesen zu sein. Wie Künstler das aufkommende Kabelfernsehen und die damit verbundene Sendervielfalt für die Fernsehkunst nutzten, habe ich bereits

²⁷⁴ Vgl. Höller, Christian: Popkunstfernsehen. MTV als kreativer künstlerischer Rahmen in den 1980er-Jahren. In: Michalka, Michael [Hrsg.]: *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987*. Köln: Verlag Buchhandlung Walther König 2010, S. 261-269.

²⁷⁵ Bleiche, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 76.

gezeigt. Ähnliche Entwicklungen lassen sich mit dem Aufkommen des Satellitenfernsehens und später den digitalen Fernsehsendern beobachten. Dabei spielen neben der Anzahl der Sender und deren Diversifikation u.a. Aspekte wie die Gleichzeitigkeit von Senden und Empfangen auch interkontinental, das heißt die Möglichkeit Sendungen weltweit gleichzeitig ohne Zeitverzögerung ausstrahlen zu können, eine große Rolle. Die nationalen Grenzen werden immer stärker aufgehoben, und das Satellitenfernsehen fördert eine Globalisierung des Fernsehens. Diesen Aspekt greift ein Künstler wie Nam June Paik auf. In mehreren Sendungen macht er das Satellitenfernsehen sowohl zum Thema als auch zum gestalterischen Element. Zu nennen sind u.a. *Global Groove* aus dem Jahr 1973 *Good Morning, Mr. Orwell* aus dem Jahr 1984 oder *Wrap around the World* von 1988. Alle drei Sendungen spielen mit der Satellitentechnik und nutzen diese zur Umsetzung der Fernsehkunst.

Ein weiterer Aspekt, der Spiegel des spezifisch deutschen Fernsehens ist, ist das neben dem öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen existierende Bürgerfernsehen. Eine gesteigerte Form des Bürgerfernsehens ist im sogenannten Piratenfernsehen zu sehen; ein Beispiel ist, wie bereits dargestellt, *ATV*. Marcel Odenbach gründete gemeinsam mit Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch in den 1970er-Jahren *ATV*, den ersten Kölner Piratensender. Wenn *ATV* auch lediglich wenige hundert Meter Reichweite hat, so verweist er gleichermaßen auf die Möglichkeiten neuer Technologien wie auf die Aktualität alter Ideale: Alle könnten nicht nur empfangen, sondern auch senden. *ATV* ist dabei nicht nur Ausdruck dieser neuen Möglichkeiten, sondern Protest und eine Gegenposition zum etablierten Fernsehen und zum tradierten Kunstbegriff.²⁷⁶

Auch Herbert Schuhmacher, Mitbegründer der 1969 entstandenen *telewissen-Gruppe* startete, mit der *documenta 5* im Jahr 1972 eine neue Form des Bürgerfernsehens, welches als künstlerische Position im Rahmen einer neuen Fernsehkunst verstanden werden kann. Die Sendereihe trug den Titel *Documenta der Leute*. Die Gruppe nahm mit der neuen Videotechnologie vor der Kunstaussstellung die Leute und Besucher auf der Straße auf. Sechs Stunden Rohmaterial mit Befragungen der *documenta 5*-Besucher wurde als closed-circuit-Projektion gezeigt. Dies war für die Besucher vollkommen neu. Schuhmacher und seine Gruppe sahen darin die Möglichkeit, endlich

²⁷⁶ <http://www.videonale.org/en/artikel/307-juni-2005> (Stand 17.3.2012).

„einen Kanal für die Rück-Antwort“²⁷⁷ gefunden zu haben. Aber nicht nur die Aktion vor der *documenta 5* stellt für Schuhmacher eine Chance des deutschen Fernsehens für die Kunst dar, sondern eben auch die Möglichkeit mit Hilfe der Videotechnologie und dem Kabelfernsehen die „öffentliche Kommunikation in Städten und Gemeinden herzustellen“²⁷⁸. In seinem Text *werden Kabel uns verbinden oder befreien* sieht er in den Kommunikationsmitteln einen Grund dafür, dass unter den Bewohnern einer Stadt keine Kommunikation mehr stattfindet. „Man betrachte sich mal in Ruhe die Wohnwaben einer Großstadt und stelle sich dann ihr Kommunikationssystem vor. Fast alle, die da dicht an dicht wohnen, haben untereinander keine Verbindung. Sie empfangen ein Programm aus anderen Stadtteilen – aus fremden Städten – gemacht von Leuten, die sie nicht kennen. Ein Programm, das sie von ihren direkten Problemen eher ablenkt, als diese aufzugreifen. Man braucht sich nicht wundern, dass in dieser Gesellschaft so vieles schief geht. Kabelfernsehen ist wie kein anderes Mittel geeignet, die öffentliche Kommunikation in Städten und Gemeinden wieder herzustellen.“²⁷⁹ Allerdings fordert er, dass das Kabelfernsehen allen offen stehen solle. Die Leute sollen sich selbst organisieren und mitwirken dürfen. So prognostiziert er sogar, dass die „Mitarbeit des Publikums [...] für das künftige Kabelfernsehen nicht nur eine Frage politischer Moral [ist], sondern auch eine ganz harte wirtschaftliche Entscheidung. Die Kalkulationen für den Betrieb solcher Anlagen können wesentlich günstiger aussehen, wenn man die Entwicklung des Bürgersinns miteinbezieht. Man bekommt damit die unentgeltliche Mitarbeit der Bürger einer Region.“²⁸⁰ Er sieht also im Kabelfernsehen ein Bürgerfernsehen, dass die bereits von Berthold Brecht geforderte Rückkopplung ermöglicht und so die Kommunikation zwischen den Leuten fördere.

Eine andere Form der Einbeziehung der Zuschauer in das Fernsehen ist in *TRIP* zu finden. Hier soll der Zuschauer durch sein eigenes Umschalt- und Rezeptionsverhalten zum Mitproduzenten werden. Möglich ist das wiederum nur durch die neue Technik des digitalen Fernsehens, welches eine parallele Ausstrahlung ohne Zeitverzögerung auf mehreren Sendern gleichzeitig garantiert. Allerdings dient die Partizipation des Zuschauers hier nicht der Kommunikation untereinander, sondern erweitert lediglich den

²⁷⁷ Schuhmacher, Herbert: *telewissen. Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an.* Darmstadt: Video-Verlag GmbH 1976, S. 133.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 134.

Produzentenkreis. Diese Möglichkeiten werden auch durch die Ausweitung einzelner Fernsehproduktionen auf zusätzliche Medien wie Radio und Internet ausgeschöpft. Ein Beispiel ist *Alpha 0.7 – Der Feind in dir* aus dem Jahr 2010, eine Gemeinschaftsproduktion von SWR und WDR, ein transmediales Projekt, bei dem eine Fernsehserie durch Internet- und Hörfunkbeiträge begleitet wurde. Transmediale Strategien prägen nicht nur in der Fernsehkunst, sondern auch im alltäglichen Fernsehsystem die Produktions- und Rezeptionsweisen. So ist der Internetauftritt der *tagesschau* mittlerweile alltäglicher Bestandteil der Medienrezeption und wird auch aktiv in den Fernsehalltag integriert. Hinweise in der Fernsehsendung auf den Internetauftritt sind Zeichen für die transmediale Rezeption und das immer stärkere Verschwimmen der Grenzen zwischen den Medien.

Bezüglich des Verhältnisses von Fernsehkunst zum Fernsehsystem kann folgendes festgehalten werden: Das deutsche Fernsehsystem wird weniger ikonographisch oder bildlich in den Projekten thematisiert, sondern durch das Format und die Typologie. Nur wenige Künstler sprechen tatsächlich über das Fernsehsystem. Durch die Sendungen ist es jedoch permanent präsent. Erst in den letzten Jahrzehnten verwischen sich durch die neuen technischen Möglichkeiten die Grenzen zwischen den einzelnen nationalen Systemen; die Fernsehkunst wird globaler. Damit wird das nationale System immer weniger bedeutsam für die Künstler und findet beinahe keinen Einzug mehr in die Kunstprojekte. Häufiger jedoch ist die Fernsehtechnik Thema der Fernsehkunst. Mit jeder technischen Neuerung wird auch das Interesse der Künstler von Neuem geweckt; dies hängt wohl auch mit der immer wieder gehegten Hoffnung zusammen, das Fernsehen doch noch zu einem etablierten künstlerischen Medium zu machen.

5.3.2 Der Apparat

Nicht ohne Grund vergleicht Jean Baudry in seiner Medientheorie das Kino mit Platons Höhlengleichnis. Die Gemeinsamkeiten sind tatsächlich frappierend. Der Blick des Betrachters wird auf den vom Feuer erzeugten Schatten, einer Kinoprojektion gleich, konzentriert und vom ephemeren Lichtbild gefesselt. Der Betrachter sitzt zwischen Apparatur und Bild und taucht vollständig in eine Scheinwelt ein. Im Kino wird selbst das Surren des Projektors durch eine Aufstellung in einem schallgedämmten Nebenraum ausgeblendet, sodass alleinig das Bild und der bildimmanente Ton auf den Betrachter einwirken.

Beim Fernsehen sieht die Situation anders aus: Ins Fernsehen geht man nicht hinein, wie in das Gebäude des Kinos, das Fernsehen als Apparat dringt in den eigenen Lebensbereich des Zuschauers ein. Bereits der Begriff „Fernsehen“ verdeutlicht, dass es sich hierbei um keine eindeutig festgelegte Begrifflichkeit handelt. Zunächst bezeichnet „Fernsehen“, beziehungsweise auf das aus dem Griechisch-Lateinisch stammende Wort „Television“, das Massenmedium, welches zentral konzipierte und produzierte Sendungen synchron an ein vielfältiges Publikum sendet. Außerdem wird der Begriff „Fernsehen“ auch für die Institutionen und Organisationen, die hinter dem gesendeten Programm stehen, verwendet und schließlich für die Tätigkeit des „Fernsehens“, also den Konsum durch die Zuschauer mittels eines eigenen Empfangsgerätes. Alle diese Bedeutungen sind mit dem Moment der Kommunikation verbunden und bedingen sich meist gegenseitig. „Das Fernsehen“ ist also ein vielfältiger, nicht eindeutig zu definierender Begriff.

Anders der Begriff „Fernseher“: er beschreibt das Empfangsgerät, mit welchem die Sendungen in den eigenen vier Wänden empfangen und konsumiert werden können. Doch bereits diese Begrifflichkeit verdeutlicht, wie die Rolle des Gerätes interpretiert wurde, denn der Apparat dient nicht zum Empfangen, sondern es ist der Apparat, in den der Betrachter hineinschaut und durch den „in die Ferne gesehen“ werden kann. Es ist also die Blickrichtung, die hier eine entscheidende Rolle spielt; das Gerät sendet die Ferne also nicht ins eigene Wohnzimmer, sondern erlaubt den Blick in die Ferne. Und so verwundert es nicht, dass bereits anlässlich der XI. Olympischen Spiele 1936 die Ansagerin verkündete: „Nichts bleibt dem Auge des Fernsehens verborgen! Das

Fernsehen ist das Auge der Welt!“²⁸¹ Jedoch fand zu dieser Zeit Fernsehen noch im öffentlichen Raum der Fernsehstube statt und wurde zum Teil noch durch sogenannte Fernsehkanonen einer Filmprojektion gleich präsentiert. Das Fernsehgerät als „Auge zur Welt“, also die Möglichkeit von zu Hause einen Blick in die weite Welt zu werfen, setzte sich erst im Laufe der 1950er-Jahre durch. 1952 waren gerade einmal 4.000 Apparate produziert worden, 1957 waren es bereits 783.000.²⁸²

Doch mit dem Einzug des Fernseherers in die heimischen Wohnzimmer rückte auch der Apparat, also die „Fernsehkiste“, zunehmend ins Blickfeld der Künstler. Vielfach zitiert die Forschung (s.o.) in diesem Zusammenhang die frühen, als Beginn der Videokunst geltenden Aktionen und Happenings von Nam June Paik und Wolf Vostell. Paik eröffnete im Geist von Fluxus- und Konzeptkunst im Sommer 1962 in der Galerie Parnass in Wuppertal die Ausstellung *Electronic Television – Exposition of Music*. Im Rahmen dieser Ausstellung präsentierte Paik u.a. 12 modifizierte und manipulierte Fernsehgeräte, die durch Veränderungen der Technik das Fernsehbild manipulierten und den Besucher zur Interaktivität anregen sollten. Auch Wolf Vostell bezog früh Fernsehgeräte in seinen Happenings und Performances mit ein. Ein Jahr nach Paik stellt Vostell in der Smolin Gallery in New York Fernsehgeräte mit gestörtem Bild aus. Er zerstört das laufende Fernsehbild und prägt mit diesen Happenings den Begriff der *TV-Dé-coll/age*. Die Kritik am Fernsehprogramm gipfelt jedoch bei Vostell in einem Fernsehbegräbnis. Während eines Happenings am 14. September 1963 konnten die zur Eröffnung der Ausstellung erschienenen Zuschauer beobachten, wie Vostell um 20.15 Uhr, also in Anschluss an die *tagesschau*, die alltägliche Konstante im Fernsehprogramm, in einem Steinbruch einen laufenden Fernseher erschießt. Im gleichen Jahr hält Vostell in den USA ein Fernsehbegräbnis ab.²⁸³ Er verübte also mehrfachen „Mord“ am neuen Medium. Die Integrierung des Fernseherers in ein von einer Anti-Haltung geprägtes Happening und dessen Zerstörung zeugt von der von den Künstlern immer wieder verspürten Bedrohung durch das Fernsehen, sowohl eine Bedrohung der künstlerischen Arbeit, als auch eine Bedrohung des Publikums und des gesellschaftlichen und individuellen Alltags.

²⁸¹ Zitiert nach: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 18.

²⁸² Zitiert nach ebd., S. 30.

²⁸³ Herzogenrath, Wulf: Versuche, die verdammte Kiste abzuschaffen – oder: die Anfänge eines Kunstmediums in Europa, S. 27. In: Ders.: Videokunst in Deutschland 1963-1982. Videobänder Installationen Objekte Performances. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 26-29.

Um dieser Bedrohung Ausdruck zu verleihen, wählten viele Künstler als Motiv den brennenden Fernseher. In ihrer Interpretation als „Bedrohung der Freiheit“ gehen manche Künstler noch weiter und repräsentieren durch brennende Fernseher die „irdische Hölle“. Dazu schreibt Gaethgens: „In Wolf Vostells Happening TV-Begräbnis [...] ist der Fernsehmonitor von einem Bild und einem Buch verdeckt, die mit Drähten festgehalten werden. Ein Notenständer vor dem Gerät ergänzt die Aussage, dass das Medium Fernsehen den Künsten Fesseln anlegt. Er verliert daher nur seine gefährliche Ausstrahlung, wenn der Fernseher zerbeult und zerstört, auf einem großen Müllhaufen landet oder zu einer Barrikade zusammengeworfen wird [...]. Auch wenn er bemalt, er mit einem Magneten das Programm zu abstrakten Bildern und damit zur Kunst verfremdet wird [...], ist ihm alles Bedrohliche genommen.“²⁸⁴

Diese Angst vor dem Apparat spiegelt sich bereits in einer der ersten filmischen Reaktionen, im Kinokurzfilm *Das Fernsehen der Zukunft* von Tex Avery im Jahr 1953. Avery setzt sich hier mit dem Programm, den sich verändernden Rezeptionsbedingungen und eben auch dem Fernsehgerät auseinander. Er beschreibt in seinem Cartoon, wie das Fernsehgerät eine immer bedeutendere Rolle im Alltag einnimmt, wobei er durchaus den Fernseher unter dem Titel *Das Fernsehen der Zukunft* kritisch sieht.²⁸⁵ Sein Kurzfilm zeigt eine beliebige Kleinstadt in den USA, in der sich das Alltagsleben der Menschen durch den Einzug des Fernsehens vollkommen änderte. Er visualisiert tatsächlich mögliche Entwicklungen, so beispielsweise wie sich die gesamte Wohnungseinrichtung der Position des Fernsehers angepasst hat und sogar die Badewanne Platz im Blickfeld des Fernsehers findet. Andere Künstler, so u.a. Maler und Grafiker, stellten sich entflammende Fernsehgeräte oder andere Horrorszenarien vor. Gaethgens meint, dass das „[...] Fernsehen und der Fernsehapparat [...] eine neuerliche Genrekunst entstehen lassen, mit der Künstler ganz im Sinne der Tradition der Bildgattung die gesellschaftlichen Veränderungen analysieren, die das technologische Produkt bewirken kann. So wie sie Gefahren beschworen haben, die nach ihrer Vision das Gerät durch seine Bilder hervorzubringen vermag, beschreiben

²⁸⁴ Gaethgens, Thomas W.: Die Künstler und das Fernsehen. Der kritische Blick durch das Fenster, S. 79. In: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 76-87.

²⁸⁵ Vgl. Thomas, Sven: Kino und Fernsehen in den USA der 50er Jahre, S. 57. In: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S: 50-65.

sie auch den Umgang mit dem Medium und seine Folgen für das menschliche Zusammenleben.“²⁸⁶

Die Folgen für das Zusammenleben werden häufig mit der Gefahr beschrieben, dass der Fernseher die Geborgenheit und Gemeinschaft nachhaltig bedrohe. Die Bedrohung wird, wie bereits dargestellt, durch die Metapher des Feuers ausgedrückt. Das Feuer besitzt jedoch in der Kulturgeschichte des Menschen, auch andere, ebenso wichtige Bedeutungen. So gilt es als Quelle des Lebens und der Geborgenheit. Das Feuer brachte Licht und Wärme in die dunklen Höhlen, Hütten und Häuser. Meist war nur ein Raum im Haus durch ein offenes Feuer geheizt; auch das Lagerfeuer in freier Natur ist Sammel- und Treffpunkt. Es ist gerade diese Bedeutung des Feuers, die auch in Werken, die sich mit dem Objekt Fernsehen beschäftigen, auftauchen. Jan Dibbets beispielsweise entwickelte in den Jahren 1968/69 zwei Kunstprojekte: zum einen *Fire* und zum anderen das für das Motiv des Fernsehers als Apparat interessantere Projekt *TV as a Fireplace*, welches vom 24.12. bis 31.12.1969 am Ende des Sendebetriebs für jeweils ca. drei Minuten im *WDR* gezeigt wurde.

Gesendet wurde ein Kaminfeuer. Das Gehäuse des Fernsehapparats bildete dabei den Kamin. Insgesamt handelt es sich um ca. 23 Minuten Filmmaterial, das in Stücke von 2:54 Minuten aufgeteilt wurde. Es werden alle Stadien eines offenen Feuers gezeigt, vom ersten leichten Aufflackern des Feuers, über ein Lodern bis hin zum Verlöschen. Auf dem Bildschirm nimmt der Holzstoß ungefähr die untere Bildhälfte ein. Erst in der letzten Einstellung zoomt die Kamera und bildet die ganze Feuerstelle ab. Jetzt ist auch zu erkennen, dass es sich nicht, wie vorher durch die Ränder des Fernsehers suggeriert, um ein Kaminfeuer, sondern vielmehr um ein offenes Feuer handelt. Die Idee stammt bereits aus dem Jahr 1968, und Dibbets hatte genaue Anweisungen gegeben, nach denen die Aufnahmen gemacht wurden. Ziel war es, „allen Deutschen ihr eigenes Kaminfeuer zurückzugeben bzw. die Fernsehzuschauer fünf Minuten lang vor einem gemeinsamen Kaminfeuer zu vereinigen.“²⁸⁷ Bei der Sendung des Projekts wurde in diesem Fall komplett auf eine Erklärung und Kommentierung verzichtet. Dibbets und auch Gerry Schum, der die Sendung produzierte, waren der Ansicht, dass der Betrachter, der am Ende eines langen Tages ein entspannendes Feuer sieht, dazu

²⁸⁶ Gaehtgens, Thomas W.: Die Künstler und das Fernsehen. Der kritische Blick durch das Fenster, S. 83. In: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 76-87.

²⁸⁷ Zitiert nach: Fricke, Christiane: „Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören“. Die Fernsehserie Gerry Schum 1968-70 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, Fußnote 189, S.197.

keine Erklärung brauche. Das Feuer soll einen Gegenpol zum hektischen Treiben im Alltag darstellen und einen Ausgleich zum alltäglichen Fernsehprogramm schaffen. Inwiefern das Ziel und die Bemühungen Dibbets' bei der Bevölkerung ankamen, ist nicht nachvollziehbar. Heute finden sich immer wieder Nachahmungen dieser Aktion im deutschen Fernsehen; teilweise werden diese als Video zum Verkauf angeboten oder als Dekoration eingesetzt. Hinter diesen Nachahmungen stehen jedoch eher keine künstlerischen Motive, sondern vielmehr dekorative Gründe, oder man sucht nach kostengünstigen Möglichkeiten, freie Sendeminuten zu später Stunde zu füllen. Dies erklärt wohl auch die Bewertung der Aktion durch Gisliind Nabakowski aus dem Jahr 1986: „Jan Dibbets ‚TV as a fireplace‘ funktionierte ulkhaft und ironisch die Mattscheibe der ‚guten‘, alten Fernsehglotze in das heimelige Kaminfeuer um, das dabei gleichzeitig ‚fremd‘ auf dem Bildschirm stand.“²⁸⁸ Und auch Wibke von Bonin hat die Arbeit im selben Jahr wie Nabakowski als „Gag“ bezeichnet.²⁸⁹ Zumindest hatte diese Aktion wohl keinen subversiven Charakter, da sie den Ablauf des Programms nicht wirklich störte oder in diesen eingriff. Das lodernde Feuer wird auf den Zuschauer wohl eher ähnlich einer dekorativen Variante des Testbilds gewirkt haben, welches zum Abschalten einlud, jedoch weniger zum mentalen Abschalten, als vielmehr zum Abschalten des Fernsehgeräts. Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass durch diese Aktion dem Fernsehzuschauer im heimischen Wohnzimmer die Anwesenheit des Fernsehgerätes bewusst und der neue Stellenwert des Gerätes im Alltag verdeutlicht wurde.

Zudem verliert das „TV-Gerät, [indem es] zum Kamin mutiert, [...] seine eigentliche Funktion als Vermittler von Informationen und Unterhaltung.“²⁹⁰ Diesem Funktionswandel geht auch Nam June Paik mit seinen *TV-Buddhas* auf den Grund. In zahlreichen, sich ähnelnden Anordnungen entwickelt Paik immer neue Videoinstallationen. Nur die Anordnung von Fernseher und Buddha ist stets die gleiche. Vor einem Monitor sitzt eine originale Buddha-Statue, die in tiefer Meditation die Mattscheibe betrachtet. In einigen Installationen setzt Paik die Closed-Circuit-Technik ein, in der der Buddha von einer Videokamera aufgezeichnet wird. Dieses Bild wird zeitgleich auf dem Fernsehgerät abgespielt. Der Buddha sieht sich also selbst. In

²⁸⁸ Nabakowski, Gisliind: Utopien? Folgen? ... Passagen! Zwischenzeiten! Überlegungen zum öffentlich-rechtlichen Fernsehen in der Bundesrepublik. [Katalog zur Ausstellung Ars Electronica] 1986. Quelle. http://www.aec.at/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9298 (Stand 31.10.2005).

²⁸⁹ vgl. Fricke, Christiane: „Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören“. Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-70 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, Fußnote 189, S. 189.

²⁹⁰ Herzogenrath, Wulf/Gaehdgens, Thomas W./Thomas, Sven, Hoenisch, Peter/ (Hrsg.): TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879. Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 242.

anderen Versionen wird das Innenleben des Fernsehgerätes mitsamt der Mattscheibe entfernt und das Fernsehbild durch eine brennende Kerze, also wiederum Feuer, ersetzt. Und trotzdem handelt es sich weiterhin um den Blick in den Fernseher, nur dass sich das Bild entscheidend verändert hat, denn es geht erneut darum, dem Betrachter das Gerät und dessen Position im Alltag bewusst zu machen. Thema sind die Selbstreflexivität des Mediums und die Anregung zur Meditation über die eigene Position in der modernen Welt.

Um Bewusstmachung des Mediums und vor allem die Thematisierung des Apparates geht es auch bei Richard Kriesches Werk *Malerei deckt zu, Kunst deckt auf* aus dem Jahr 1977. Kriesche beschreibt in seinem Kommentar zum Film die unsichtbaren Barrieren, welche zwischen Zuschauer und Sender durch den Fernseher entstehen. Und diese Barrieren sollen durch *Malerei deckt zu, Kunst deckt auf* aufgezeigt werden. Die „sichtbaren unsichtbaren Barrieren“ entstehen durch die Malerei, die sowohl den Monitor und damit das Fernsehen zudeckt, jedoch gleichzeitig die Techniken des Fernsehens durch die Farbe aufdeckt. Die Mattscheibe wird so durch die Malerei bzw. durch Farbe sichtbar und später wieder unsichtbar. Der Fernsehmonitor wird zum Hintergrundbild, indem mit Hilfe des Bluebox-Verfahrens das im heimischen Fernsehen wahrgenommene Bild sichtbar gemacht wird. Jedoch geschieht dies, nicht wie sonst, beispielsweise beim Wetterbericht, im Verborgenen, sodass der Zuschauer denkt, der Meteorologe stünde wahrhaftig vor einer Karte, sondern offensichtlich vor den Augen des Betrachters. In der dritten Sequenz wandelt Kriesche die originale Fernsehtechnik so ab, dass sie für den Zuschauer sichtbar wird. Der Akt des Zurollens des Monitors von außen mit blauer Farbe wird in seiner Gesamtheit sichtbar. So entsteht mit der blauen Farbe nach und nach das Fernsehbild an den Stellen, an denen die blaue Farbe bereits deckt. An den Stellen, an denen die Farbe noch glänzt, da sie noch zu nass ist, ist das Bild noch nicht sichtbar. Außerdem malt Kriesche mit der Farbe über den Rand der ursprünglichen Mattscheibe und so auch über den Bildrand hinaus. An diesen Stellen, am oberen Bildrand, bleibt die Farbe als blauer unregelmäßiger Rand sichtbar. Am unteren Rand tropft und läuft die nasse Farbe herab. Jedoch scheint das projizierte Bild nicht mit dem unteren Rand des Monitors abzuschließen, und so erscheint in den Tropfen und Streifen ebenfalls das Bild Kriesches.

Die 1970er-Jahre folgen nicht mehr einer wachsender Begeisterung für das Medium Fernsehen, sondern sind vielmehr von einer Medienkritik und -analyse geprägt. Die

Künstler stellen sich nun, nachdem Projekte wie *Black Gate Cologne* oder die *Fernsehgalerie* keine Früchte getragen haben, Fragen, wie die Medien funktionieren, welcher Art die Realität seiner Bilder ist, welche Rolle der Zuschauer spielt. Der Frage nach dem Charakter des Mediums Fernsehen und des Fernsehgerätes als „Illusions- und Manipulationsmaschine“ geht auch Richard Kriesche nach. In der Künstlerumfrage im Begleitheft „Kunst und Medien“ zur *documenta 6* beschreibt Kriesche seine Arbeit *Zwilling* auf die Frage: „Inwieweit haben die Medienfrage und Medientechnologie Ihre Arbeit beeinflusst und lässt sich Ihre Arbeit damit beschreiben?“ mit der Antwort: „Meine Arbeit verstehe ich als Befragung einer medialen Wirklichkeit.“²⁹¹ Diese Befragung der medialen Realität führt Kriesche auch in seinem Magazinbeitrag *Malerei deckt zu – Kunst deckt auf* durch. Zur Betonung der medialen Wirklichkeit im Moment der Sendung während der *aspekte*-Sendung findet eine direkte Ansprache des Fernsehzuschauers durch die Ansprache des Fernsehsprechers statt. Durch diese direkte Adressierung wird das Verhältnis von Sender und Empfänger beschrieben. Diese Ansprache des Individuums als Teil einer Masse vor der Mattscheibe durch den Sprecher hinter der Mattscheibe führt zu einer Visualisierung der Barriere und der Funktionsweise des Mediums Fernsehen. Diese Barriere wird jedoch nicht nur durch den gesprochenen Text [„Zwischen Ihnen und mir sind sichtbare unsichtbare Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kameras des ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht.“] beschrieben, sondern auch im wahrsten Sinne des Wortes „aufgemalt“. Durch das Auftragen der Farbe auf die unterschiedlichen Ebenen der Mattscheibe wird dem Betrachter vor Augen geführt, wie viele Barrieren zwischen Sender und Empfänger eingebaut sind und wie groß die Differenz zwischen dem tatsächlich gesendeten Fernsehbild und der medialen Realität liegen. Die Arbeit strebt ein Sichtbarmachen der Wirklichkeitsebenen der Medien an, bei Richard Kriesche durch die Sichtbarmachung des Apparates. Thomas W. Gaehtgens beschreibt die doppelte Funktion des Fernsehapparates mit der Metapher des Fensters: „Es lässt Licht hinein und bietet den Blick hinaus.“²⁹² Objektiv erfülle der Fernseher diese Funktion jedoch nicht, da der Blick nach draußen, nicht wirklich ein Blick in die nächste Umgebung ist, sondern ein Blick in die weite Welt. Man habe nur den Eindruck, es sei der eigene individuelle Blick. Zudem hätten Studien ergeben, dass sich die Zuschauer so vor dem Fernseher verhalten, als würde das Gerät auch einen Blick in das eigene Wohnzimmer zulassen. Und so

²⁹¹ Baumann, Hans D./ Baumann, Ulla/ Bunse, Lucia/ Clarke, Kevin/ Goos, Michael/ Wackerbarth, Horst [Hrsg.]: Kunst und Medien. Materialien zur *documenta 6*. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977, S. 83.

²⁹² Gaehtgens, Thomas W.: Die Künstler und das Fernsehen. Der kritische Blick durch das Fenster, S. 77. In: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 76-87.

verschwand der Fernseher in den bürgerlichen Kreisen häufig noch in der Anfangszeit des Fernsehens hinter Vorhängen oder im Schrank, denn „selbst abgeschaltete Geräte scheinen in geselliger Runde auf geheimnisvolle Weise zu stören“²⁹³ und sollen räumlich ausgeblendet werden; der Apparat soll aus dem Blickfeld verschwinden. Die dunkle, ausgeschaltete Mattscheibe vergleicht Gaetgens mit einem blinden Fenster, das einerseits undurchschaubar und andererseits aufdringlich sei. Diese Fenstermetapher, die sich auf den Apparat und dessen Mattscheibe bezieht, ist bereits wie Gaetgens beschreibt, fest in der Kunsttradition verankert. „In Literatur und Kunst diente das Fenstermotiv als Bild für die Erfahrung von Schwellen: von innen nach außen, von Wärme zu Kälte, von Geborgenheit zu Fremde, von Gewissheit zu Ungewissheit, ja von Diesseits zu Jenseits. Caspar David Friedrich, Odion Redon, Marcel Duchamp, René Magritte und viele andere Künstler verdichteten im Fenstermotiv das Nachdenken über Raum und Zeit, Leben und Tod, Wirklichkeit und Unwirklichkeit in künstlerischer Form.“²⁹⁴ Die Bedrohung, die vom Fernseher in der Wohnung ausgeht stellt auch Joseph Beuys in seiner Arbeit *Filz-TV* dar, welche im Rahmen der zweiten Fernsehausstellung mit dem Titel *Identification der Fernsehgalerie Gerry Schum* 1972 im ZDF gesendet wurde. Beuys verdeckt in *Filz-TV* die Bildfläche mit einer dicken Schicht aus Filz, sodass kein Bild mehr zu sehen ist. Das Fernsehprogramm läuft weiter, jedoch ist nur noch der Ton leise zu hören. Der Fernseher mit seinem Programm ist demnach nicht vollständig aus dem Raum verbannt, sondern wird in die Ecke gedreht. Gaetgens schreibt: „Seine Macht wird dem Fernseher nur genommen, wenn er von Joseph Beuys in der Installation *Identifications/Filz TV* [...] von Filz überdeckt wird. Nur leise kann er noch unverständliche Töne von sich geben, die keine aggressive Wirkung mehr haben. Das Gerät ist gebändigt und der Mensch mit dem wärmenden und schützenden Filz vor der Gefahr der ausstrahlenden Programme geschützt.“²⁹⁵ Das Fenster, welches den Blick in die Welt ermöglicht, aber auch die Bedrohung von Außen bedeuten kann, wird von Joseph Beuys abgedeckt. Bild und Ton sind hier nicht Thema des Films, sondern die Aktion des Abdeckens, des Wegdrehens und das Ausblenden des Apparates aus dem Blickfeld des Betrachters. Dennoch bleibt die Anwesenheit des Apparates mit dem leise im Hintergrund, wenn auch unverständlich hörbaren Ton wahrnehmbar.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd., S. 80.

Bereits in der ersten Fernsehausstellung der *Fernsehgalerie Gerry Schum – Land Art* im Jahr 1969 wurde in einzelnen Kurzfilmen der Apparat Fernsehen thematisiert. So auch in Jan Dibbets *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective. Holländische Küste, Februar 1969*. Dieser Kurzfilm zeigt einen Strandabschnitt an der holländischen Küste im Wandel der Gezeiten. Während der Ebbe wird ein Teil des Strands von einem Traktor mit Egge bearbeitet, zunächst ein trapezförmiges Teilstück. Durch Veränderung der Kameraposition entsteht ein rechteckiges Bild auf dem Fernsehmonitor. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch die Einrahmung durch die Bildschirmumgrenzung gleich einem Bilderrahmen. Die Kameratechnik und der Apparat sind die künstlerischen Ausdrucksmittel in *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective*. Eine Projektion auf eine Leinwand, ohne den rahmenden Kasten des Fernsehmonitors lässt das Rechteck in der Luft schweben. Der Rahmen gehört hier zum Bild dazu; ohne den Apparat, der in jedem Wohnzimmer unterschiedlich aussehen kann und eine unterschiedliche Größe haben kann, ist Dibbets Bild der holländischen Küste nicht komplett.

Ein letztes Beispiel, welches neben der Kunst auch den Apparat ins Bild rückt, ist die Live-Sendung zur *documenta*-Eröffnung 1977 durch Nam June Paik. Die Eröffnungsveranstaltung wurde via Satellitentechnik übertragen. Die Sendung wurde von 12 Sendern live übertragen. Paik inszeniert unterschiedliche Elemente seiner Videoperformances, u.a. baut er seinen *TV-Buddha* auf, er performt gemeinsam mit Charlotte Moorman sein *video/cello* und traktiert mit seiner Videokamera ein Klavier. In der letzten Einstellung dringt Paik als Künstler in den Fernsehapparat ein. Dem Apparat wurden die Rückseite und die Bildröhre entfernt. Das Bild und die Technik werden durch die Person des Künstlers ersetzt, der von innen an die Mattscheibe des Apparates klopft und so mit den Zuschauern Kontakt aufnimmt. Die Institution Fernsehen, das Programm und der Sender spielen keine Rolle, es ist der Apparat, der zum Hauptakteur der Eröffnungsveranstaltung wird. Im heimischen Empfangsgerät taucht ein Apparat auf, der seiner Technik beraubt wurde, um sie durch die Person des Künstlers zu ersetzen.

Laut Wulf Herzogenrath wurde dem Fernseher als Gerät erst in den späten 1970er-Jahren ein Eigenleben zugestanden, vorher wurde er im Wohnzimmer versteckt.

Danach sei der Apparat aber „als Design-Objekt eine Prestige-Skulptur“²⁹⁶ geworden. Und in diesem Moment sei dieses moderne Statussymbol zum künstlerischen Ausdrucksmittel der Videokunst geworden. Herzogenrath definiert drei Elemente der Videokunst, die bereits seit den 1960er-Jahren grundlegend seien. Dazu zählt er eben unter Punkt zwei den Fernseher als Objekt: „Die Fernsehkiste selbst wird vielfach als skulpturales Kunstwerk eingesetzt, sie ist Teil des Kunstwerks, nicht ‚nur‘ die Bildröhre mit ihren bewegten Bildern. Auch darin unterscheidet sich die Entwicklung in Deutschland sehr von derjenigen in den USA.“²⁹⁷

Eine Reduzierung des Apparates Fernsehen auf Video-Skulpturen, wie dies Wulf Herzogenrath in seinem genannten Aufsatz vornimmt, ist meines Erachtens, wie die oben genannten Beispiele belegen, eine zu eingeschränkte Betrachtung. Die Künstler haben den Apparat nicht nur als Übertragungstechnik und Empfangsgerät oder nur als Wiedergabegerät in den Galerien genutzt, sondern auch selbst zum Motiv gemacht. Der Apparat wird in seiner Auswirkung auf das gesellschaftliche und menschliche Leben, seine Bedeutung für die Kunst und Künstler sowie als künstlerisches Gestaltungsmittel thematisiert.

²⁹⁶ Herzogenrath, Wulf: Videokunst und Videoskulptur in vier Jahrzehnten. Der Fernseher als Objekt, S. 111. In: Kubitz, Peter Paul (Hrsg.): Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 110-123.

²⁹⁷ Ebd., S. 112.

5.3.3 Das Programm

Ist heute vom Fernsehprogramm die Rede, bedeutet dies etwas ganz anderes als noch vor einigen Jahren; das heutige Programm und die vielzitierte Programmviefalt unterscheidet sich grundlegend vom Programm zu Beginn der Fernsehgeschichte. Zwar gibt es noch immer gleichgebliebene Programmelemente, wie beispielsweise die *tagesschau* um 20.00 Uhr, die genau eine Viertelstunde dauert und mit ihrem Ende um 20.15 Uhr das Abendprogramm, die Primetime, einläutet, andere Elemente des Fernsehprogramms, wie beispielsweise den Ansager/die Ansagerin und auch so grundlegende Aspekte, wie das Programmende existieren nicht mehr oder nur noch in anderer Form. Programmhinweise gibt es in Form von Teasern und Trailern oder Einblendungen, zu späterer Stunde werden auf einigen Sendern Sendungen wiederholt oder es folgt ein Alternativprogramm aus Dauerwerbesendungen und dergleichen.

Doch was ist „das Programm“ eigentlich und wie hat es sich verändert? Und vor allem wie wurde „das Programm“ als grundlegendes Element des Fernsehens von Künstlern aufgenommen, interpretiert, subversiv unterlaufen oder gestaltet? Wie grundlegend das Programm für die Wahrnehmung des Fernsehens ist, zeigt sich meines Erachtens bereits daran, dass mit Programm sowohl allgemein der Ablauf und die Abfolge der einzelnen Sendungen aufeinander gemeint ist; es werden aber auch die einzelnen Sender als Programme bezeichnet. Jeder Sender hat sein spezifisches Programm, welches ihn unverwechselbar macht, und auch die vielzitierte Medienkonvergenz, bei der von einer Angleichung oder Annäherung des öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehens gesprochen wird, kann nichts daran ändern, dass einzelne Sendungen zur Identität und Charakterisierung der einzelnen Sender beitragen. So ist die *tagesschau* oder der *Tatort* fester Bestandteil der *ARD*, zum *ZDF* gehört die *heute*-Sendung ebenso wie das *Sportstudio* und aus *RTL* ist *Gute Zeiten – Schlechte Zeiten* ebenso wenig wegzudenken, wie die Unterhaltungsshow *Deutschland sucht den Superstar*. An diese Programmspezifika lehnen sich Künstler an, zitieren sie, verändern oder unterlaufen sie. Wie dies abläuft soll hier untersucht werden.

Zu Beginn des Fernsehens in Deutschland im Jahr 1935 gab es das große Problem, dass es keine Empfangsgeräte in Privathaushalten gab; in Berlin waren fünf Fernsehstuben eingerichtet worden, in denen das Gleiche gesehen werden konnte wie in den Kinos, nur eben in einem anderen, leider schlechteren Format. Die Vorzüge des

Fernsehens, nämlich unter anderem der individuelle Konsum im eigenen Zuhause, waren noch nicht möglich. In Großbritannien war die Situation ähnlich, allerdings stieg 1937 die Anzahl der Empfangsgeräte mit der Übertragung der Krönung König George VI. sprunghaft an. Täglich wurde durch die *BBC* zwei Stunden Programm gesendet. Der eigentliche Sendebetrieb in Deutschland wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg aufgenommen und war durch die Kontrolle der Besatzungsmächte nach dem britischen Vorbild der *BBC* geprägt.

Aus diesem Grunde nahm die Fernsehtheorie zunächst den britischen und angloamerikanischen Raum in den Blick. Grundlegend für den wissenschaftlichen Diskurs ist die Arbeit von Marshall McLuhan, der nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt des Mediums als Untersuchungsgegenstand sieht. Die Inhalte stellen für McLuhan ein eigenes, selbstständiges Thema im Medium dar, sodass das Programm als eigener Untersuchungsgegenstand gesehen werden muss. Sein Programm hat eine eigene Funktionsweise, die entscheidend für die Rezeption durch den Zuschauer ist. Heidemarie Schumacher fasst dies so zusammen: „McLuhan geht davon aus, dass die formalen Gesichtspunkte eines Mediums allgemeiner und bedeutender sind als dessen Inhalte, weil erstere die Voraussetzung für letztere darstellen.“²⁹⁸ Zum Format gehört natürlich auch das Fernsehprogramm. Es gibt den einzelnen Sendungen einen Rahmen, positioniert sie im Programmablauf und bringt sie mit anderen Sendungen in einen Kontext. Dieser formale Kontext ist von entscheidender Bedeutung für den einzelnen Programmpunkt, der, wie Raymond Williams es nennt, nur einen Punkt im Flow, im Programmfluss darstellt. Williams bezieht sich dabei auf Siegfried Kracauers Beschreibung des Kinoerlebens als Fluss des Lebens. Das Programm stelle ein „Kontinuum von Angeboten“²⁹⁹ dar. Dieses Kontinuum von Angeboten ist zunächst charakterisiert durch eine additive Linearität einzelner abgeschlossener Sendungen. Ergänzt wird dieses Prinzip aber noch durch Programmkonstanten wie eben die *tagesschau*, Serien oder Daily Soaps, die durch ihren festen Platz im Programmablauf Querverbindungen im linearen Programmfluss darstellen. Dadurch wird dem Zuschauer eine bessere Orientierung im Programm geboten und außerdem eine bessere Programmplanung ermöglicht. Durchbrechungen dieses Rasters durch Fernsehgroßereignisse wie die Übertragung von Sportveranstaltungen, Wahlen oder Jubiläen

²⁹⁸ Schumacher, Heidemarie: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln: Dumont 2000, S. 132.

²⁹⁹ Hicketier, Knut: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, S. 76. In: *montage/av*, Jg.4/2/1995, S. 63-83.

sowie Sondersendungen nach Unfällen, Katastrophen oder Anschlägen müssen vorher angekündigt werden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Flows ist die Binnenstrukturierung einzelner Programme. Themenabende oder ganze Thementage weisen einen eigenen Programmfluss auf. Dieses Prinzip, auch „program floating“ genannt, sei eine Aufsplitterung und Verflüssigung abgeschlossener und starrer Programmschemata.³⁰⁰ Dieses Prinzip funktioniert allerdings nicht nur im großen Maßstab, sondern auch in Mikroformen von Programmen bei Magazinsendungen mit ihrem eigenem Mikroprogrammablauf, denn hier folgen unterschiedliche Programmpunkte in einer festen Dramaturgie aufeinander. Verbunden sind die einzelnen Sendungselemente durch die Moderation oder Einspieler. Dabei müssen die Sendungsteile nicht unbedingt ein gemeinsames Thema haben, können aber inhaltlich aufeinander aufbauen.

Die zeitliche Strukturierung des Programms und das Dispositiv des Fernsehens entscheiden laut Hickethier³⁰¹ über die Wahrnehmung der einzelnen Programmpunkte. Je nach Positionierung einer Sendung im Programmablauf werden unterschiedliche Zuschauergruppen erreicht; auch die Größe des Publikums variiert deutlich. Michel Foucault schreibt in seiner „Archäologie des Wissens“ über die „Einheiten des Diskurses“: „Mit anderen Worten: ist die materielle Einheit des Bandes [bezogen auf ein Buch] nicht eine schwache, nebensächliche Einheit im Hinblick auf die diskursive Einheit, der sie Unterstützung verleiht? Aber ist diese diskursive Einheit ihrerseits homogen und einheitlich anwendbar? [...] Die Grenzen eines Buches sind nie sauber und streng geschnitten: über den Titel, die ersten Zeilen und den Schlußpunkt hinaus, über seine innere Konfiguration und die autonomisierende Form hinaus ist es in einem System der Verweise auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze verfangen: ein Knoten in einem Netz. [...] Das Buch gibt sich vergeblich als ein Gegenstand, den man in der Hand hat; vergeblich schrumpft es in das kleine Parallelepiped, das es einschließt: seine Einheit ist variabel und relativ. Sobald man sie hinterfragt, verliert sie ihre Evidenz; sie zeigt sich nicht selbst an, sie wird erst ausgehend von einem komplexen Feld des Diskurses konstruiert.“³⁰²

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd., S. 77.

³⁰² Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. [zuerst 1969]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 S. 36.

Foucault fragt hier nach der Einheit der Diskurse, und ob eine solche Einheit überhaupt existieren kann, oder ob man die scheinbaren Einheiten wie „Bücher“, „Werk“, „Wissenschaft“ oder „Literatur“ als „Illusionen“ betrachten muss.³⁰³ Er konstatiert: „Es handelt sich darum, zu erkennen, dass sie letzten Endes vielleicht nicht das sind, was man beim ersten Hinsehen glaubte. Kurz, dass sie eine Theorie erfordern; und dass diese Theorie sich nicht herstellen lässt, ohne dass in seiner nicht synthetischen Reinheit das Feld der Fakten des Diskurses erscheint, von dem aus man sie konstruiert.“³⁰⁴ Die vermeintlichen Einheiten müssen untersucht, aus ihrem Netz „entknüpft“ und dann wieder „rekomponiert“ werden. Das alles diene einer Theoriebildung, die nur dann erfolgen könne, wenn bestehende Systeme, Einheiten und Diskurse in Frage gestellt würden.

Auch die scheinbare Einheit des Fernsehprogramms muss in Frage gestellt werden. Das Programm kann zwar in Programmzeitschriften festgehalten und verschriftlicht werden, es kann systematisiert werden, aber dabei handelt es sich keineswegs um eine real existierende Einheit. Das Programm ist zu keinem Zeitpunkt eine klar zu umreiße Einheit. Es variiert je nach Rezipient, Empfangs- bzw. Sendegebiet (bereits diese sprachliche Unklarheit beschreibt die Problematik deutlich) und je nach Empfangsgerät. Und nach der Ausstrahlung zerfällt das Programm wieder in seine Einzelteile. Dies macht auch die Analyse der Fernsehkunstwerke so schwierig, da diese nicht als einzelne Sendungen oder Videos isoliert betrachtet werden dürfen, sondern in ihrem Programm- und Rezeptionskontext interpretiert werden müssen. Das davor und das danach, aber auch das parallel stattfindende Programm ist wesentlicher Bestandteil des Dispositivs. Oder, wie Foucault beschreibt, ist die Methode der „Archäologie des Wissens“ die „systematische Beschreibung eines Diskurses als Objekt“³⁰⁵.

Auch Gerhard Eckert beschreibt in seiner 1953 erschienenen Schrift „Die Kunst des Fernsehens“, dass bei der Konzeption des deutschen Fernsehprogramms viele Fehler gemacht worden seien: „Unter dieser Maxime [das Fernsehen sei jung und neu] hat man auch nicht gezögert, auf dem Gebiete des Fernsehprogramms die gleichen Fehler – und noch einige dazu – zu machen, die die deutschen Fernsehpioniere zwischen 1935 und 1944, die Engländer zwischen 1936 und 1939 und von 1945 bis heute, die

³⁰³ Ebd., S. 40f.

³⁰⁴ Ebd., S. 40.

³⁰⁵ Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. [zuerst 1969]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Franzosen von 1937 bis zum Kriege und nach Kriegsende erneut und die Amerikaner seit 25 Jahren sich bereits an den Schuhsohlen abgelaufen haben. Das ist schmerzlich. Aber es entspricht dem gleichen Geist, aus dem heraus die Entwicklung einer eigenen Fernseh-Dramaturgie als verfrüht und die Normen einer Fernsehkritik als nichtexistent bezeichnet worden sind.³⁰⁶ Das Grundproblem des Fernsehens der 1950er-Jahre in Deutschland sei, dass „an der Spitze aller Mängel die Unkenntnis dramaturgischer Gesetze des Fernsehens stand.“³⁰⁷ Man hätte sich über die Gesetze klar werden müssen, nach denen gearbeitet werden sollte.³⁰⁸ Von grundlegender Bedeutung sei, dass man sich nicht nur mit der Dramaturgie des Fernsehspiels – welches als die Kunstform des deutschen Fernsehens betrachtet wurde – beschäftige, sondern mit der Dramaturgie des gesamten Fernsehprogramms. Das Fernsehspiel als einzelne Sendung ist immer nur ein Teil des Programms. Eckert resümiert: „Das Fernsehen als Gesamtheit ist ein dramaturgisches Problem – von der Übertragung angefangen über das Interview, die Unterhaltungssendung, die Fernsehfolge und die Reportage bis zum Fernsehspiel und zur gesamten Programmgestaltung.“³⁰⁹

Und mit eben diesem Programm und dessen Gesetzmäßigkeiten beschäftigen sich auch die Fernsehkünstler. Ihre Ansätze lassen sich nach Oliver Fahle und Lorenz Engell in die von ihnen beschriebenen drei Konzepte – des Bildes, des Ereignisses und der Serie einordnen.³¹⁰ Das Bild thematisiere die Wahrnehmung, dabei werde das Fernsehen selbst zum Thema; das Ereignis beschreibe die „Eingelassenheit“ des Fernsehbildes in die Zeit in Form des Live-Erlebnisses und dessen Endlichkeit. Die Serialität schließlich sei ein Mittel, das Fernsehen mit seinem Ereignischarakter nicht in Einzelteile zerfallen zu lassen. Mit diesen drei Kategorien sind die Funktionsweise des Fernsehprogramms, dessen Aufbau und Rezeptionsweise durch den Zuschauer gut beschrieben.

Zu den Prinzipien der Programmgestaltung gehören unter anderem der Wechsel von Thema und Form, das sogenannte stripping, bei dem an jeden Tag zur selben Uhrzeit die gleichen Sendungen folgen, sowie die Blockbildung, die der Aufmerksam-

³⁰⁶ Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953, S.1.

³⁰⁷ Ebd., S.2.

³⁰⁸ Ebd., S.3.

³⁰⁹ Ebd., S.3.

³¹⁰ Fahle, Oliver /Engell, Lorenz (Hrsg.): Philosophie des Fernsehens. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.12.

keitsbildung dient und ein Verharren in der Kleinteiligkeit verhindert. Dazu gehört u.a. der Themenabend. Zudem kennzeichnet sich das Programmschema durch eine zeitliche Taktung des Programms im 15-Minuten-Rhythmus. Dadurch lassen sich die Programme untereinander besser aufeinander abstimmen. Außerdem haben sich bestimmte Uhrzeiten zu Standards entwickelt, so beispielsweise 20.15 Uhr als Start des Abendprogramms. Diese standardisierten Programmabläufe erleichtern es dem Zuschauer, sein Fernsehverhalten zu planen und zu strukturieren und sich in der Vielfalt der Programme zurechtzufinden.

Auf diese Fernsehroutine bezieht sich auch Keith Arnatt mit seiner Arbeit *Self Burial*. Gesendet wurde die Arbeit vom WDR im Dritten Programm an neun aufeinander folgenden Abenden. Die Einblendungen unterbrachen das laufende Programm mit einem harten Schnitt und wurden nicht durch die Einblendung eines Titels oder durch einen Kommentar angekündigt. Die Positionierung der Arbeit im Programmablauf direkt nach der *tagesschau* ließ vermuten, dass die Serialität durch den Zuschauer erkannt wurde. Die regelmäßige Rezeption der *tagesschau* an jedem Abend zu einer festen Zeit stellte sicher, dass auch die Einblendung direkt im Anschluss wahrgenommen und als zusammen-hängende Serie verstanden wurde.

Die Arbeit *TV Project Self Burial* besteht aus neun Schwarzweißfotografien im Format 46,5 x 47,5 cm. Gesendet wurden jeweils zwei Fotos an einem Abend im Abstand von einer Stunde. Das erste Foto wurde im direkten Anschluss an die *tagesschau* gesendet. Das in der Serie darauf folgende Foto wurde mit einer Stunde Verzögerung gesendet. Am nächsten Tag wurde das zweite Foto vom vorangegangenen Tag erneut gesendet, nun allerdings an erster Stelle, darauf folgte das in der Serie dritte Foto. Dieses Prinzip wurde bis zum Ende der Serie fortgesetzt. Arnatt setzt sich also direkt mit dem Prinzip des Programmablaufs und der festgelegten Aneinanderreihung einzelner Sendungen und deren angestammten Platz in der Programmgestaltung der einzelnen Sender auseinander. Andere Künstler beschäftigen sich mit Mikroformen des Fernsehprogramms, also mit einzelnen Sendeformaten wie Magazinsendungen, die im Kleinen einen Programmablauf mit einer eigenen Dramaturgie widerspiegeln. Verbunden werden die einzelnen Sendungsbestandteile durch die Moderation sowie durch Trailer. Titelmelodie sowie Vor- und Abspann rahmen das Geschehen und fassen die einzelnen Elemente zu einem Ganzen zusammen. So ist ein Magazin als Einheit zu erkennen, selbst wenn sich die einzelnen Beiträge inhaltlich voneinander unterscheiden. Ein

Beispiel für ein Kunstwerk im Rahmen einer Magazinsendung ist Richard Kriesche *Malerei deckt zu – Kunst deckt auf* oder Peter Weibels *telewissen-aktionen*. Im Anschluss an den Film bzw. bei Weibel die Live-Performance in der Magazinsendung werden die Künstler noch in die Gesprächs-runde im Magazin integriert oder in einer Interviewsituation zu ihrem Kunstwerk befragt. Auf diese Weise wird das Kunstwerk fest im Sendungsablauf verankert. Eine andere Möglichkeit ist die künstlerische Übernahme einer Magazinsendung durch einen Künstler, so wie die *aspekte*-Sendung aus dem Jahr 2009, gestaltet durch Christian Jankowski oder aus dem Jahr 2016 durch Erwin Wurm und 2016 durch John Bock. Dabei nahmen die Künstler sowohl entscheidenden Einfluss auf die Themenauswahl und die einzelnen Beiträge, vor allem aber auf die Rahmung der Magazinbeiträge. So wurden die Moderatoren zu Teilen der Performance und durch die Regieanweisungen und Kostüme der Künstler instrumentalisiert.

Umfassender gingen die Initiatoren des achttägigen Fernsehkunstprojekts *Kunstkanal* auf *RTL* aus dem Jahr 1989 vor. Acht Nächte lang strahlte *RTL* ein von Künstlern gestaltetes werbefreies Fernsehprogramm aus, das ganz bewusst nicht als einzelne Sendung gestaltet worden war, sondern einem Sendekonzept folgte. Der Kunstkanal stellt so eine gelungene Kooperation zwischen Künstlern und Fernsehen dar, wobei die Künstler sowohl das Fernsehen für ihre Kunst nutzen, zum anderen den normalen Regeln des Fernsehens folgen. Zu diesen Regeln und Besonderheiten des Fernsehprogramms gehören unter anderem Programmbestandteile wie die Ansage, früher durch einen Sprecher in persona, heute in Form von Teasern und Trailern, Inserts in laufende Sendungen, Bauchbinden, das Testbild sowie das Sendeende und natürlich die Werbung. Zur Werbung gehören dann im öffentlich-rechtlichen Fernsehen noch die Sendermaskottchen und Werbetrenner, im Zweiten Programm die Mainzelmännchen, im Ersten Deutschen Fernsehen das Äffle und das Pferdle bzw. Bessie und Bingo. Die einzelnen Sender lassen sich durch ihr Corporate Design, ihre Logos und Slogans erkennen. Diese Merkmale dienen der Orientierung des Zuschauers, denn diese eindeutigen und auf den ersten Blick erkennbaren Merkmale der einzelnen Sender sind in Zeiten des Zappens und der Medienkonvergenz von großer Bedeutung geworden. So verwundert es auch nicht, dass Künstler immer wieder auf diese Mikroformen des Fernsehprogramms in ihren Werken Bezug nehmen. So entstanden zwischen 1985 und 1987 die *MTV Artbreaks*, im Jahr 1978 Robert Wilsons *Video 50* und Stan Douglas *Television Spots*. Diese Werke nehmen formal und inhaltlich Bezug auf die Sendeform des Werbespots. Sowohl in ihrer Länge, ihrer Komposition zu einem längeren Block und

in inhaltlichen Bezügen ist die Beschäftigung der Künstler mit der Ästhetik der Fernsehwerbung deutlich erkennbar.

An bestehende Programmformen, u.a. auch an die Mikroform des Werbespots, lehnt sich auch Gerry Schum mit den beiden Produktionen seiner *Fernsehgalerie* an. Gerry Schum gestaltet die *Fernsehausstellungen I und II* jeweils als Kurzfilmprogramm, welches in festgelegter Reihenfolge einzelne Kunstwerke präsentiert. Dabei werden die Filme in einer Programmübersicht einzeln angekündigt und während der Ausstrahlung durch Zwischentitel voneinander getrennt. Gerahmt wird das Programm einerseits durch die Eröffnungsveranstaltung mit Reden bei der *Fernsehausstellung I* mit dem Titel *Land Art*, andererseits durch die Anmoderation und das Verlesen eines erläuternden Textes bei der *Fernsehausstellung II – Identifications*. Zudem wurden die Sendungen, anders als Arnatts und Dibetts Interventionen, die auch Produktionen der Fernsehgalerie Gerry Schum waren, im schriftlichen Fernsehprogramm angekündigt. Durch diese Festschreibung in den Programmzeitschriften werden die Kunstwerke zum festen Bestandteil des Fernsehprogramms und macht ihren Ausstrahlungskontext und die Einbettung ins Programm auch im Nachhinein nachvollziehbar. Aus einem einzelnen Kunstwerk wird ein Programmpunkt und damit Teil des Fernsehens. Dibetts Arbeit *TV as a fireplace* rezipiert zum einen durch seine Platzierung am Sendeende des täglichen Fernsehprogramms die Dramaturgie des Fernsehen. Die Arbeit funktionierte in dieser Form nur zu einer Zeit, in der der Sendebetrieb zu einer bestimmten Zeit eingestellt wurde. Im heutigen Fernsehbetrieb, in dem rund um die Uhr gesendet wird, auch wenn in den Nachtstunden häufig Wiederholungen laufen, ist dem Zuschauer ein Sendeende weitgehend unbekannt oder fremd. Dies verdeutlicht, wie sehr die Kunstwerke, welche sich mit dem Fernsehprogramm auseinandersetzen, mit ihrem historischen Kontext und den Sehgewohnheiten des Publikums verknüpft sind.

Noch deutlicher wird dies, wenn einzelnen Kunstwerke als Produktionen im Rahmen einer Reihe oder einer bestimmten Gattung, wie beispielsweise des *Fernsehspiels* und des *Kleinen Fernsehspiels*, definiert und gekennzeichnet werden. Dadurch erhalten die Sendungen bereits ein bestimmtes Prädikat, und der Zuschauer kann die Werke einem bestimmten künstlerisch anspruchsvollen Kontext zuordnen. Zu diesen Arbeiten zählen die Fernsehspielproduktionen von Samuel Beckett. Beckett, der bereits als Schriftsteller und Theaterregisseur bekannt war, sah im Fernsehen und dessen Programm-Mikroformen wie dem Fernsehspiel geeignete Ausdrucksformen für seine Kunst. So

handelt es sich bei seinen Werken nicht um abgefilmte Theateraufführungen, sondern um eigens für das Fernsehen inszenierte Stücke bzw. sogar um eigens für das Fernsehen geschriebene und konzipierte Stücke. Diese genuine Fernsehkunst berücksichtigt dabei, wie von Eckert gefordert, die Dramaturgie des Fernsehens.³¹¹

Zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Fernsehprogramm gehören auch die Veränderungen in der Sendetechnik. So spielen die Veränderungen durch die Einführung des Kabelfernsehens und des Satellitenfernsehens, ferner Aspekte wie Pay-TV und Video-on-Demand, Streaming und die Nutzung von Mediatheken über das Internet eine immer wichtigere Rolle. So verändert sich das Fernsehprogramm immer stärker, und viele Fernsehnutzer negieren durch ihr Fernsehverhalten traditionelle Programmstrukturen (vgl. Kapitel 5.3.4). Zudem haben sich seit den 1960er-Jahren die Programmstrukturen und die Dramaturgie des Fernsehens deutlich verändert. Die Anzahl der Programme hat zugenommen; außerdem haben sich außermediale Ebenen wie Teletext und Internet entwickelt. Dies veränderte, wie bereits angesprochen, zum einen das Rezeptionsverhalten deutlich, aber auch die Gestaltung der einzelnen Fernsehprogramme. Aspekte wie Gleichzeitigkeit, Diversifikation des Angebots und Ausweitung des Programms über die Grenzen des Mediums Fernsehen hinaus werden typisch für das heutige Fernsehprogramm. Beispiele dafür sind *TRIP: 1 Song – 4 Filme* aus dem Jahr 2007 oder *Alpha 0.7* aus dem Jahr 2010.

Andere Produktionen sind eigenständige Formate, die sich in den Programmfluss einfügen und auch im Programm als einzelne, in sich abgeschlossene Sendungen angekündigt werden. Meist handelt es sich dabei um einmalige Produktionen, die nicht als Serie oder wiederkehrendes Format konzipiert sind. Diese Produktionen werden dementsprechend auch häufig außerhalb ihres ursprünglichen Produktions- und Aufführungskontextes rezipiert und interpretiert. Oft werden diese in der Rezeption zur Videokunst gezählt. Der ursprüngliche Kontext und damit der künstlerische Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen und das künstlerische Potential des Fernsehens geraten, wenn die Kunstwerke sich nicht auch auf inhaltlicher Ebene mit dieser Fragestellung beschäftigen, in Vergessenheit. Diese Arbeiten spielen aber auch im Kontext der Frage nach der Beschäftigung mit dem Fernsehprogramm keine entscheidende Rolle.

³¹¹ Vgl. Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953. Vgl. dazu Kapitel 5.2.3.

Die anderen besprochenen Arbeiten sind immer auch eine Metareflexion über das Fernsehprogramm, auch wenn das Fernsehen nicht explizit Thema des Kunstwerks ist. Allein die Einbettung in das Programmkonzept, die Bezugnahme auf bestehende Programmstrukturen und -formen sowie ihre kritische Reflexion sind ausreichende Hinweise auf das Medium Fernsehen.

5.3.4 Das Dispositiv Fernsehen

Ende der 1960er-Jahre wurden, wie bereits erwähnt, die Fernsehzuschauer mit Jan Dibbets Fernsehkunstwerk *TV as a fireplace* aus dem Fernsehabend verabschiedet. Die Anlehnung an Platons Höhlengleichnis ist naheliegend und bringt das Kunstwerk in direkten Zusammenhang mit der Apparatus- und der darauf basierenden Dispositivtheorie. Dibbets Aktion verdeutlicht, dass sich viele Künstler, besonders in den 1960er- und 1970er-Jahren, mit den Sehgewohnheiten und dem Rezeptionsverhalten der Fernsehzuschauer auseinandergesetzt haben und diese in ihren Kunstwerken diskutierten. Es geht aber bei den Fernsehkunstwerken, welche das Dispositiv Fernsehen betreffen, nicht nur um die Sehgewohnheiten, sondern auch um eine Diskussion über das künstlerische Potential des Fernsehens. Fricke formuliert dies so: „Arnatt attackiert Sehgewohnheiten, zielt aber mit seinem Beitrag vor allem auf einen Diskurs innerhalb der Kunst.“³¹² Arnatt hat sich häufig, wie auch seine Zeitgenossen, mit dem Dispositiv Fernsehen beschäftigt, und so soll dieser wichtige methodische Ansatz für die Analyse des Verhältnisses von Kunst und Fernsehen herangezogen werden. Die Darstellung theoretischer Modelle, die das Fernsehen in einen größeren Kontext einordnen, lehnt sich hier an die Publikation des Sonderforschungsbereichs 240 der Universität Siegen „Bildschirmmedien – Ästhetik, Pragmatik, Geschichte – Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland“ an. In diesem Sonderforschungsbereich haben sich zwei Modelle herausgebildet: Zum einen das des Fernsehens als neue Form eines medialen Dispositivs, d.h. einer Wahrnehmungsanordnung; und zum anderen der konstruktivistische Ansatz des Fernsehens als System. Beide Modelle verdeutlichen, dass das Fernsehen und seine Wirkung bzw. seine Ausformungen, nicht losgelöst von gesellschaftlichen und individuellen Prozessen und Anordnung betrachtet werden können, sondern diese bei der Analyse eine entscheidende Rolle spielen. Das Fernsehen ist ein öffentliches Medium, das nicht ohne Wechselwirkungen mit anderen Subjekten und Systemen existieren könnte.

Laut Hickethier ist das Dispositiv ein Versuch, das Fernsehen mit seiner „Technik, Institutionen, Programme, Rezeption und Subjektverständnis als ein Geflecht von Beziehungen zu verstehen.“³¹³ Dabei spielen ambivalente Nutzungs- und Rezeptions-

³¹² Fricke, Christiane: 1968/69. *TV as a fireplace*, Jan Dibbets, S. 97. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *40 jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 94-97.

³¹³ Hickethier, Knut: *Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells*. In: *montage/av*, Jg. 4/1/1995, S. 63.

bedingungen eine entscheidende Rolle. Das Fernsehen bietet nicht wie der Besuch eines Theaters, eines Kinos oder auch einer Ausstellung die immer gleichen Bedingungen für alle Besucher zu einem bestimmten Zeitpunkt. Das Fernsehen schafft kein gemeinschaftliches Erleben, sondern ist geprägt durch Individualität und Subjektivität. Dieser Aspekt stellt für Markus Stauff³¹⁴ auch ein Problem dar. So stellt er die Frage, ob es überhaupt ein Fernsehdispositiv gibt, da es keine einheitliche „räumlich-technische Anordnung“³¹⁵ gibt und das Dispositiv von einer gewissen Offenheit durch Aspekte wie die Fernbedienung, Videorekorder und individuelle Rezeptionsweisen geprägt ist. Das Dispositiv Fernsehen darf also nicht so eng gefasst angesehen werden wie das Dispositiv Kino. Nur dann ist eine Verwendung für das Fernsehen praktikabel; die Heterogenität des Dispositivs muss immer mitgedacht werden. Das Dispositiv Fernsehen lässt sich nach Hickethier folgendermaßen beschreiben. Beim Fernsehen sei der Mensch, ebenso wie nach der auf Baudry begründeten Apparatustheorie zurückgehende Rezeptionsstruktur im Kino, auf einer Achse mit dem Fernseher angeordnet. Vergleichbar seien die Flächigkeit des Bildes, die Randbegrenzung und der Versuch der Realitätsvermittlung. Allerdings stehe die Größe des Monitors im Gegensatz zur Größe der Leinwand im Kinosaal. Auch entstehe das Bild auf der Mattscheibe, wo beim Kino das Bild von einer Position hinter dem Zuschauer auf die Leinwand projiziert werde. Ein deutlicher und ganz entscheidender Unterschied zwischen dem Dispositiv Kino und dem Dispositiv Fernsehen sei jedoch die Platzierung des Fernsehschwerers im privaten Umfeld des Zuschauers und die fehlende Konzentriertheit des Zuschauers auf die Sendung. Der Zuschauer könne jederzeit aufstehen und sich frei im Raum bewegen. Außerdem habe der Zuschauer (in Abstimmung mit seinen Mitzuschauern zu Hause) die Entscheidungsgewalt über das Programm, denn er könne jederzeit umschalten. Sei im Kino an der Kasse einmal der Film gewählt und bezahlt, sei die Entscheidung getroffen. Die einzige Alternative für den Kinobesucher sei, den Saal und damit das Dispositiv zu verlassen. Beim Fernsehen könne das Dispositiv beibehalten werden, das Programm jedoch jederzeit verändert werden.

Dieses eigenständige Fernseh-Dispositiv baut auf dem zeitlich versetzt entstandenen Kino-Dispositiv auf, wie es Louis Baudry beschreibt. In den 1970er-Jahren konzentrierte

³¹⁴ Vgl. Stauff, Markus: Das neue Fernsehen. Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie. Quelle: www.brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/StauffMarkus/diss.pdf, S. 167 (Stand 5.4.2017).

³¹⁵ Hickethier, Knut: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *montage/av*, Jg. 4/1/1995, S. 63.

sich die Filmtheorie nicht länger auf den filmischen Text, sondern legte ihren Schwerpunkt auf das Kino als technische Apparatur, die aufgrund ihrer technischen Grundbedingungen bestimmte ideologische Effekte produziere und den Zuschauer in einer bestimmten Subjekt-Position verorte. Hickethier, dessen Dispositivbegriff grundlegend auf Baudry zurückgeht, berücksichtigt im Konzept des Fernseh-Dispositivs Veränderungen, die beim Medium Fernsehen schneller vonstattengehen als in anderen Medien. So hat sich beispielsweise das Kino-Dispositiv in den mehr als hundert Jahren seiner Existenz nicht wesentlich verändert. So findet die Rezeption immer noch im abgeschlossenen, abgedunkelten Raum mit einem Projektor im Rücken des Betrachters statt. Das Fernseh-Dispositiv hat sich dagegen bereits mannigfach verändert. Dies betrifft sowohl das Aussehen des Apparates, die Aufstellung im Raum, die Möglichkeiten der Bedienung und Programm- sowie Lautstärkeregelung als auch Zusatzfunktionen wie Videotext, aber auch der vollständige Tausch des ursprünglichen Apparates durch ein Projektionsgerät mit eigener Leinwand. Jedoch steht auch bei Hickethier die Teilhabe-Suggestion³¹⁶ des Zuschauers am televisuellen Raum fest und damit die Verankerung des Zuschauers in festen bürgerlichen Ideologien und Machtgefügen. Auch dies geht auf Baudrys Apparatustheorie zurück.

Die Apparatus-Diskussion geht davon aus, dass die filmische Raumkonstruktion zugleich bürgerliche Ideologien produziert.³¹⁷ Durch die Position des Zuschauers im Raum und die Gleichsetzung seiner Wahrnehmung mit der des Kameraauges entsteht die Illusion der direkten Teilhabe am filmischen Geschehen. Dieser Versuch, den Zuschauer in das filmische Geschehen zu integrieren und somit gesellschaftliche Ideologien zu schaffen und durch Empathie zu stärken, haben bereits im Kino zu Versuchen geführt, den Zwang der Perspektive zu durchbrechen. Besonders zeitgenössische Experimentalfilmer wie Michael Snow versuchen, die externe Betrachterposition und Rezeptionshaltung durch außergewöhnliche Perspektiven zu verdeutlichen. In seinem Film *La Region Central* (Kanada 1970/71) liefert er ein vollständiges, 360° umfassendes Bild der Landschaft. Im stundenlangen Rotieren des Blicks über Landschaft und Himmel wird die Betrachterposition fragwürdig, da auf diese Weise dem Betrachter die Kameraapparatur als Mechanismus bewusst wird.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Dazu vgl. Baudry: Jean-Louis: Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: Film Quarterly 28/2/1974/75, S. 39-47. Winkler, Hartmut: Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus-Theorien, Frankreich 1969-75. In: Kurt Hickethier; Hartmut Winkler (Hg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, S. 19-25. Lauretis, Stephen de/Heath, Teresa: The cinematographic apparatus. London: Macmillan 1980.

Auch das Fernsehdispositiv hat viele Künstler zur Auseinandersetzung mit der technisch-räumlichen Anordnung von Sender, Fernseher und Empfänger in ihren Fernsehkunst-werken animiert. Sie sind wichtige Aspekte für die Analyse des Verhältnisses von Kunst und Fernsehen, um sich mit dem Dispositiv und dessen Veränderlichkeit und Durchbrechung zu beschäftigen. Pierre Bourdieu schreibt in seinem zweiten Fernsehvortrag über den französischen Fernsehsender *TF1* und dessen ökonomische Strukturen: „TF1 hat die Fernsehlandschaft einfach dadurch verändert, dass dieser Sender eine Menge spezifischer Faktoren in sich versammelte, die in diesem Universum Einfluß haben und sich effektiv in Marktanteile umsetzen lassen. Diese Struktur wird weder von den Fernsehzuschauern noch von den Journalisten wahrgenommen. Sie nehmen die Auswirkungen wahr, sehen aber nicht, wie weit der relative Stellenwert der Institution, in der sie sich befinden, sie selbst, ihre Stellung und ihren Stellenwert innerhalb der Institution bestimmt.“³¹⁸ Bourdieu stellt fest, dass durch die Unsichtbarkeit der Strukturen des Fernsehens und der festen Position des Zuschauers und des Journalisten in diesem System bestimmte gesellschaftliche und ökonomische Zustände geschaffen und verfestigt werden, die er durch seine Fernsehvorträge aufzudecken versucht. Bereits in seinem ersten Vortrag, auf den schon hingewiesen wurde, erläutert er dem Fernsehzuschauer: „Dank der audiovisuellen Abteilung des Collège de France verfüge ich heute über ganz außergewöhnliche Voraussetzungen: Erstens ist meine Redezeit nicht begrenzt; zweitens zwingt mir niemand ein Thema auf (ich habe mich selbst dafür entschieden und kann meine Entscheidung immer noch umstoßen); drittens sitzt nicht, wie in den üblichen Sendungen, jemand da, der mich im Namen der Technik, der ‚Zuschauer-denen-man-erklären-Muß‘, der Moral, der Schicklichkeit usw. zur Ordnung ruft. Also eine ungewöhnliche Situation, besitze ich doch, um mich altmodisch auszudrücken, eine ganz unübliche *Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel*.“³¹⁹ Seine Vorträge sollen den Versuch unternehmen „[...] sie [die Zuschauer] an Überlegungen zu beteiligen, die darauf abzielen, Mittel zur gemeinsamen Überwindung der bedrohlichen Instrumentalisierung ausfindig zu machen.“³²⁰

³¹⁸ Ebd., S. 57.

³¹⁹ Bourdieu, Pierre: Das Fernsehstudio und seine Kulissen, S. 15. In: Ders.: Über das Fernsehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 15-53.

³²⁰ Ebd. S. 17.

Diese, oben genannten „unsichtbaren“ Strukturen beinhalten einen weiteren Aspekt des Dispositivs Fernsehen, nämlich die auf dem konstruktivistischen Ansatz basierende Idee des Systems Fernsehen. Es sind die Funktionsweisen des Fernsehsystems, welche einen Teil des Dispositivs ausmachen. Sie beeinflussen die Wahrnehmung und Rezeption durch den Zuschauer, seine Perspektive auf das gesendete Bild. Es reicht also nicht aus, beim Dispositiv nur auf die technisch-räumliche Anordnung einzugehen, sondern es muss auch das System Fernsehen mitgedacht werden.

Prägnante Beispiele für den Versuch, die verdeckten Strukturen des Dispositivs Fernsehens aufzudecken, sind Peter Weibel, Gerry Schum, Richard Kriesche, aber auch Michael Geißler mit dem Film *Wir müssen die weißen Indianer Europas werden* von 1973.

Weibels *tele-aktionen* wurden 1972 im *ORF* ausgestrahlt. Den Rahmen bot die Sendung *Impulse*. Sie waren damit in einen Sendekontext einbezogen, brachen häufig den gewohnten Ablauf der Sendung auf und störten somit das Dispositiv. Neben der Arbeit *Abbildung ist ein Verbrechen* (1970), bei der Weibel sich mit dem Abbildungsprozess beschäftigt, setzt sich die Arbeit *The Endless Sandwich* (1969) mit der technisch-räumlichen Anordnung des Zuschauers zum Fernseher und dessen passivem Rezeptionsverhalten auseinander. Die Arbeit zeigt im Bild die Rückenansicht eines vor dem Fernsehgerät sitzenden männlichen Zuschauers. Auf dem Bildschirm sieht man wiederum die Rückenansicht eines Zuschauers, der einen weiteren Mann beim Fernsehen auf einem Bildschirm betrachtet, eine Betrachtersituation, die sich scheinbar unendlich fortsetzt. Im letzten Fernsehgerät findet jedoch eine Störung statt; die Reihe ist aufgebrochen. Der Zuschauer vor diesem letzten Fernsehgerät der Reihe steht auf und versucht das Bild zu regulieren, dadurch wird das Bild des Vorgängers gestört, der wiederum aufsteht und sein Bild zu regulieren versucht, bis hin zum letzten Zuschauer, der ebenfalls aufsteht und geht. Weibel beschäftigt sich hier einerseits mit dem Abbildungsprozess durch das Medium Fernsehen und dessen Wahrnehmung. Andererseits reflektiert er die scheinbare Partizipation des Zuschauers am Fernsehprozess. Jedoch bewirkt das Eingreifen des Zuschauers in den Prozess die Zerstörung der gesendeten Information. So macht Weibel dem Zuschauer seine Disposition zum Fernsehen bewusst und regt den Zuschauer zur Reflektion über sein passives Verhalten vor dem Fernsehen, über die starre Form des Sender-Empfänger-Systems und über den Einfluss des Fernsehens auf den Zuschauer an. Ähnlich verhält es sich bei Beuys Aktion *Filz-TV*. Erstmals wurde die Performance 1966 in der *Galerie*

101 in Kopenhagen durchgeführt. 1972 wiederholte Beuys diese für die Fernsehausstellung II – *Identifications* von Gerry Schum im WDR. In *Filz-TV* sitzt Beuys mit dem Rücken zum Zuschauer vor einem Fernsehgerät aus der Anfangszeit des Fernsehens. Die Mattscheibe des Gerätes ist, wie schon kurz beschrieben, mit einer dicken Filzplatte verdeckt. Unter Beuys Stuhl liegen zwei Boxhandschuhe und ein Ring Blutwurst. Kurz nach Beginn des Films beugt sich Beuys vor und hebt die rechte untere Ecke der Filzplatte an. Darunter sieht man ein gestörtes Schwarz-Weiß-Bild. Als Ton hört man den Wortbeitrag des Mittagmagazins. Nachdem er die Filzplatte wieder angepasst hat und der Bildschirm wieder vollständig verdeckt ist, beginnt Beuys sich mit den Boxhandschuhen ins Gesicht zu schlagen. So lenkt er die Aufmerksamkeit des Betrachters vom verdeckten Bildschirm auf den Künstler. Als nächste Aktion nimmt Beuys die Blutwurst und ein Messer. Mit dem Messer schneidet er den Ring Blutwurst durch und schnitzt aus dem Ende der Blutwurst eine schmal zulaufende Spitze, fast wie ein Samuraischwert. Mit dem Blutwurstmesser³²¹ attackiert Beuys die Filzplatte auf der Mattscheibe. Zum Schluss dreht Beuys den Fernseher mit der Filzplatte zur Wand und geht. Beuys kehrt mit einer weiteren Filzplatte unterm Arm zurück, hängt sie an die Wand und verlässt erneut den Raum. Dort steht die durch die Filzplatte verdeckte Mattscheibe nun einer zweiten Filzplatte gegenüber. Dazu bemerkt Beuys: „Ich bin nun auch nicht mehr im Bild, nur noch mein Stellvertreter: diese Filzscheibe, wie sie auch auf dem Fernseher ist. Zwei gleiche Informationen stehen sich gegenüber.“³²² Neben der räumlich-zeitlichen Anordnung von Zuschauer und Apparat wird hier auch wieder das Sender-Empfänger-System des Mediums Fernsehen thematisiert. Beuys handelt stellvertretend für den Zuschauer. Durch die sich gegenüberstehenden Filzplatten sind zwei gleiche Informationen gegeben; es entsteht eine „Nullsituation“, wie Beuys sie in diesem Zusammenhang nennt.³²³ Er zeigt den informationssendenden Apparat und zerstört somit das Dispositiv Fernsehen als Sender von Informationen. Beuys selbst vertritt dabei den Zuschauer/Rezipienten und interagiert mit dem Medium, verändert die räumliche Anordnung, dreht die Mattscheibe zur Wand und zerstört damit das ursprüngliche Dispositiv. Allerdings gelingt auch ihm keine wirkliche Interaktion mit dem Fernsehen; die Funktionsweisen werden jedoch offengelegt.

³²¹ Blutwurst ist bei Beuys ein Symbol für Energie, Filz steht für Verformbarkeit und Isolation. Vgl. dazu: Wagner, Monika: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C.H. Beck, 2001.

³²² Skizze zur Ausstellung von *Filz-TV*, 1982. Zitiert nach Fricke, Christiane: 1970, *Filz-TV*, Joseph Beuys, S. 119. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *40 jahrevideokunst.de Teil1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 116-121.

³²³ Vgl.Ebd.

Ähnlich vielschichtig nähert sich Richard Kriesche mit seiner Arbeit *Malerei deckt zu, Kunst deckt auf* dem Dispositiv Fernsehen.³²⁴ Auch Kriesche verändert die Mattscheibe. Statt Filz verwendet er blaue Farbe und macht damit die Barriere zwischen Sender und Empfänger, die gleichzeitig Kontaktmöglichkeit ist, sichtbar und verdeutlicht bestimmte Inszenierungs- und Manipulierungsmöglichkeiten des Fernsehens mit Hilfe von Techniken, wie in diesem Beispiel Bluescreen, neue Realitäten herzustellen. Das Dispositiv wird hier über die reine räumlich-technische Anordnung hinaus diskutiert, ebenso die Schaffung televisueller Realitäten durch die Fernsehtechnik. Mit diesem Aspekt verdeutlicht Kriesche auch die Möglichkeiten derer, die mit ihrer Macht über die Sender zur Schaffung und Erhaltung gesellschaftlicher und politischer Machtgefüge beigetragen haben.

Ebenso hält Peter Weibel mit einer weiteren *tele-aktion Zeitblut* aus dem Jahr 1972 im *ORF*, ein Vortrag über das Ende der Zeit. Dabei ist er über eine Kanüle an ein Aquarium angeschlossen. Über einen Schlauch rinnt sein Blut in das Aquarium, solange, bis das Becken voll ist. Der Glasbehälter ist so aufgestellt, dass er sich mit dem Bildschirm deckt. Wenn der Behälter voll ist, ist der gesamte TV-Bildschirm von Weibels Blut bedeckt und der Künstler nicht mehr sichtbar. Dafür wird die Mattscheibe durch das Blut des Künstlers sichtbar gemacht und zum leibhaftigen Abbild der künstlerischen Idee. Weibel verleiht sich das Fernsehen im wahrsten Sinne des Wortes ein. Es scheint, als habe der Künstler das Fernsehen erobert und zum Teil seiner selbst gemacht. Es ist also nicht mehr die klassische Sender-Empfänger-Situation des Dispositivs Fernsehen gegeben, bei dem das Fernsehen das gesendete Bild bestimmt, sondern der Künstler übernimmt den Bildschirm. Für den Empfänger ändert sich jedoch nichts am Dispositiv. Dies ist ein Aspekt, der bei vielen Arbeiten deutlich wird. Die Künstler schaffen es zwar, das Dispositiv von ihrer Seite aus aufzuzeigen und zu brechen, die Perspektive des Zuschauers bleibt jedoch fast immer die des passiven Betrachters; er bleibt in seiner Betrachterposition gefangen.

Einige Arbeiten konfrontieren den Betrachter mit der Tatsache, dass der Zuschauer nicht nur der passive Part im Dispositiv Fernsehen ist, sondern auch damit, dass der Zuschauer sich durch bestimmte Wahrnehmungsmuster und Gewohnheiten nur allzu gern in diese Position drängen lässt. Das gewohnte, scheinbar unveränderliche passive

³²⁴ Vgl. Kapitel 5.3.2 und 5.3.3

Zuschauer-verhalten wird dadurch zementiert, dass es bestimmte Sendungen gibt, die immer gleich ablaufen. Ein Beispiel dafür ist die Figur des Nachrichtensprechers oder Ansagers. Die Sprecher sitzen (heute stehen sie) dem Zuschauer frontal gegenüber und sprechen ihn persönlich an. Die persönliche Begrüßung des Zuschauers, die festen Abläufe und Traditionen erzeugen somit eine feste Konstante im Zuschaueralltag. Der Zuschauer vertraut dem Sprecher; er ist eine Vertrauensperson, der eine entsprechende Deutungshoheit besitzt. Dadurch können Meinungen und Stimmungen gebildet und gesellschaftliche und politische Strukturen gefestigt werden. Sowohl Joseph Beuys in seiner Rede zur Eröffnung der *documenta 6*, als auch Gerry Schum im Prolog zur *Fernsehausstellung II – Identifications* imitieren den Typus des Nachrichtensprechers. Die dadurch entstandene vertraute Situation verleiht dem Inhalt eine große Bedeutung und Gewicht; die künstlerische Aussage wird zur offiziellen Meinung und erhält Nachrichten-wert. Die Künstler spielen hier mit dem Dispositiv Fernsehen und den Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer. Die Verortung der Arbeiten im Fernsehen ist deswegen auch von größter Bedeutung für das Funktionieren der Fernsehkunstwerke.

Auch Robert Wilson spielt in seiner Arbeit *Video 50* aus dem Jahr 1978 für das *Kleine Fernsehspiel* mit dem Fernsehdispositiv und arbeitet mit dem Motiv des Werbespots, einem weiteren Element des Fernsehens, welches dem Zuschauer aus seinem alltäglichen Konsum bekannt ist. Die beinahe einstündige Abfolge von 30-sekündigen Videos zeigt 98 Bilder, die sich zum Teil wiederholen und in ihrer Dauer an das Format des Werbespots erinnern. Inhaltlich und auf ästhetischer Ebene reicht ihre Bildsprache vom Surrealismus über die Werbefotografie bis zum Hollywoodkino. Wilson spielt mit den Sehgewohnheiten des Zuschauers. Die Länge der einzelnen Bilder und die Bildsprache passen nicht zusammen; sie verwirren den Zuschauer, wodurch das Dispositiv wiederum durchbrochen wird. Zwar wird der Zuschauer in diesen Arbeiten immer mehr einbezogen, bleibt aber weiterhin passiver Zuschauer, auch wenn die Künstler immer mehr mit dem spezifischen televisuellen Rezeptionsverhalten spielen.

In wenigen Arbeiten gelingt es den Künstlern, die Spezifik des Zuschauers im Dispositiv Fernsehen aktiv zu verändern. Ein Beispiel dafür ist *TRIP*, denn hier ist die aktive Position des Zuschauers wichtig.³²⁵ Durch das Zappen, die unterschiedliche Verweildauer bei den einzelnen Filmen und die sehr individuelle Rezeption durch den

³²⁵ Vergleiche dazu Kapitel 5.2.5

einzelnen Zuschauer wird neben dem Fernsehdispositiv auch das Zuschauerdispositiv zum Thema der Arbeit. Dabei ist das Dispositiv der Fernsehversion ein komplett anderes als das der Live-Aufführung und verdeutlicht nochmals die Unterschiede zwischen dem Fernsehdispositiv und den übrigen Mediendispositiven. Die Unterschiede, die vielfach zwischen dem Dispositiv Fernsehen und dem Kino-Dispositiv aufgemacht werden, spielen auch bei der Diskussion um eine Film- und eine spezifische Fernsehkunst eine Rolle. Herbert Hrachovec schreibt dazu: „In dieser Hinsicht unterscheidet sich ein ‚Filmkunstwerk‘ nicht von Büchern oder Gemälden. Das Bankfoyer, in dem Van Goghs ‚Sonnenblumen‘ ausgestellt werden, tangiert das Bild nur äußerlich; ob Hitchcocks ‚Vertigo‘ in kleinem Kreis oder im Massenauditorium vorgeführt wird, tut nichts zu Sache. Das ändert sich nachdrücklich, wenn Filme im Fernsehen gezeigt werden. Die Wahrnehmung dieses Kontrastes schärft den Blick für rezente Umschichtungen im Bereich der Massenmedien und insbesondere für die Zerbrechlichkeit des Begriffes ‚Filmkunst‘. Oberflächlich betrachtet scheint das Kinoprogramm kaum anders zu funktionieren, als die Programmleiste ‚Kino im TV‘. Doch dieser Eindruck verstellt die entscheidende Charakteristik des Fernsehens. Der Bildschirm fungiert, wie Samuel Weber treffend bemerkt hat, nicht wie die Kino-Leinwand als singuläre Projektionsfläche. Er bildet das Interface zu einem Gerät, das dazu konstruiert ist, permanent Signale zu empfangen. [...]“³²⁶ Im Anschluss beschreibt Hrachovec die Unterschiede des Dispositivs Kino und Fernsehen, welche für ihn einen entscheidenden Einfluss darauf haben, von Filmkunst zu sprechen oder nicht. Der Rundfunk trage zu einer Veränderung in der Wahrnehmung eines Einzelwerkes bei. Denn beim Fernsehen schaue man vor allem dem Fernsehen zu. Die Sendung erscheine als Manifestation des Mediums selbst.³²⁷ Abschließend postuliert er, dass im Bereich der Massenmedien „eine differentia specifica“ zu markieren sei, welche die Kunstproduktion vom restlichen Angebot abhebe. Was ein Kunstwerk sei, müsse unter den Bedingungen des Weltmarkts an Unterhaltungs- und Informationsangeboten neu erfunden werden.³²⁸

Auch hier wird deutlich, dass das System Fernsehen und sein Dispositiv bei der Analyse von Fernsehkunst mit berücksichtigt werden müssen. Besonders bei Beispielen

³²⁶ Hrachovec, Herbert: Kino, Kunst und Massenkultur, 2000, S. 4. Quelle: http://cinetext.philo.at/magazine/kino_kunst/kino_kunst.pdf (Stand 5.4.2017).

³²⁷ Ebd. S. 4f.

³²⁸ Ebd. S. 10.

der Fernsehkunst, die sich mit dem Dispositiv Fernsehen auseinandersetzen, wird deutlich, dass fast immer das Medium und seine Auswirkungen auf die Gesellschaft zur Diskussion gestellt werden.

5.3.5 Raum und Zeit

Mit der industriellen Revolution begann eine tiefgreifende Veränderung in der Wahrnehmung von Raum und Zeit. Waren Raum- und Zeiterfahrung bislang an den menschlichen Körper und dessen Fortbewegung gekoppelt, veränderte die maschinelle Beschleunigung von Kommunikation und Transport die Wahrnehmung grundlegend. Die Entfernung blieb objektiv zwar gleich, in der subjektiven Wahrnehmung verkürzte sich diese jedoch deutlich oder wurde vollkommen aufgehoben. Mit diesem Aspekt beschäftigte sich 1990/91 die Ausstellung *Vom Verschwinden der Ferne* im *Deutschen Postmuseum* in Frankfurt am Main.³²⁹ Im Rahmen dieser Ausstellung und im Begleitband zur Ausstellung beschäftigten sich die Kuratoren auch mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen sowie dem damit verbundenen „Verschwinden der Ferne“.

Bereits die Begriffe „Fernseher“ und „Fernsehen“ verdeutlichen das zentrale Anliegen des Mediums, nämlich die Ferne bzw. Entfernung zwischen Orten und Menschen zu überwinden (Vgl. Kapitel 5.3.2). So blickt zum einen der Apparat in die Ferne und ermöglicht es, den Zuschauer in die Ferne sehen zu lassen. Dieses „elektronische Fenster zur Welt“³³⁰ öffnet den privaten Raum und lässt einen Blick über die Grenzen des eigenen Raumes in die Welt und noch drüber hinaus zu. Durch das *Verschwinden der Ferne* und die damit verbundene Aufhebung von Körper, Raum und Zeit werden bestimmte Konstanten in der menschlichen Wahrnehmung verändert. Auf diese Veränderungen haben Künstler stets reagiert, seien es die Impressionisten und ihre Reaktion auf die Veränderungen durch die Fotografie oder die veränderte Wahrnehmung des Raums und der Entfernung durch die Technik der Eisenbahn, oder seien es eben die Künstler des 20. Jahrhunderts, die sich mit dem Medium Fernsehen und dessen Auswirkungen auf die menschliche Wahrnehmung und das menschliche Leben beschäftigt haben.

Am schwierigsten bei dieser Auseinandersetzung ist die Frage nach dem konkreten Raum und der Zeit. Beim Fernsehen gibt es den Aspekt der Livesendung, also der Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Sendung, ferner die Aufzeichnung, die

³²⁹ Decker, Edith/Weibel, Peter (Hrsg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst* [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main, 2. Oktober 1990 – 13. Januar 1991]. Köln: Dumont 1990.

³³⁰ So auch der Titel einer Arbeit zu „Künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen“ von Julia Wehling: *Das elektronische Fenster zur Welt im Licht der Kunst*. Marburg: Tectum Verlag 2010.

Wiederholung und Archivaufnahmen, bei denen Sendezeitpunkt und Aufnahmezeitpunkt nicht miteinander übereinstimmen. Mit dem Aufkommen von Satellitentechnik und Digital-fernsehen spielen Aspekte wie Zeitverschiebungen eine entscheidende Rolle. Am deutlichsten wird dies bei Liveübertragungen von Sportveranstaltungen oder bei der Übertragung von Silvesterfeierlichkeiten. Hier wird deutlich, dass Zeit keine objektive Maßeinheit ist, sondern vielen Variablen unterliegt.

Und auch die Komponente des Raumes unterliegt vielen Schwankungen. Zunächst muss unterschieden werden zwischen dem Fernseher und dessen Wiedergabefläche und dem Rezeptionsraum. Das können das heimische Wohnzimmer, die Küche, das Schlafzimmer, aber auch öffentliche Räume wie Gaststätten und sogar die Elektronikabteilungen von Kaufhäusern sein. Zudem unterscheidet sich der Fernsehraum je nach Gerät und Anordnung des Apparates zum Betrachter. Die Apparate waren in ihrem Design schon immer verschieden³³¹. Heute kommt zudem der Aspekt dazu, dass der Apparat durch eine dem Kino ähnliche Anordnung mit Beamer und Leinwand ersetzt werden kann. Dies verändert nicht nur die Größe der Projektionsfläche, sondern reduziert das televisuelle Bild auf die reine Bildfläche, ohne Rahmen und Begrenzung. Dies ist bei der Untersuchung von Fernsehkunstwerken bezüglich des Aspektes von Raum und Zeit zu berücksichtigen. Zudem unterscheidet sich das gesendete Raumbild entscheidend. So wird dem Zuschauer häufig ein Abbild von Räumen präsentiert, welche sich nicht von der Realität unterscheiden. Meist handelt es sich dabei um Räume in Serien und Fernsehfilmen, die den Zuschauer in eine televisuelle Welt entführen und die Konstruiertheit des Raumes verstecken. Andere Fernsehformate machen den Produktionsraum, meist das Fernsehstudio, deutlich sichtbar, indem sie das Studio als Kulisse nutzen, um auf diese Weise den Zuschauer als Publikum direkter anzusprechen, so beispielsweise bei Magazinsendungen, den Nachrichten oder dem Wetterbericht. Noch deutlicher wird dies, wenn im Studio Publikum anwesend ist, so bei Quiz- oder Talkshows. Diese Absicht der unmittelbaren Ansprache des zuhause sitzenden Zuschauers verbanden die öffentlich-rechtlichen Sender *ARD* und *ZDF* 1990 mit dem Slogan „Bei *ARD* und *ZDF* sitzen Sie in der ersten

³³¹ Vgl. dazu die Kapitel „1926-1945 Die Pionierzeit“ und „1946-1960 Die Emanzipation zum Massenmedium“ in: Herzogenrath, Wulf/ Gaehtgens, Thomas W./Thomas, Sven/ Hoenisch, Peter [Hrsg.]: *TVkultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*. Dresden: Verlag der Kunst 1997, S.142- 211.

Reihe.“³³² Die räumlich-zeitliche Trennung zwischen Fernsehgeschehen und Rezeption wird aufgehoben.

Die Fernsehkunstwerke beschäftigen sich mit diesen unterschiedlichen Aspekten von Raum und Zeit. Sie thematisieren den Blick ins Wohnzimmer, die Kategorien lokal, regional, global sowie das Verhältnis von virtuellem und realem Raum. Ebenso wird das Thema Zeit vielschichtig aufgegriffen. Es sind hier die Dauer, die Sendezeit, die Programmabfolge, der Aspekt der Gleichzeitigkeit sowie Aufzeichnung und Wiederholung, die zur Sprache kommen. Diese Aspekte werden in den Fernsehkunstwerken häufig durch die Manipulation von Zeit und Raum behandelt, wodurch der Aspekt der manipulativen Möglichkeiten des Fernsehens kritisch hinterfragt wird.

Abgesehen von diesen Einzelaspekten zum Thema Raum und Zeit in der Fernsehkunst taucht in diesem Zusammenhang immer wieder die Frage auf, wo und wann Fernsehkunst existiert. Existiert die Fernsehkunst nur im Moment der Rezeption und nur im Fernsehen oder kann sie auch in anderen kontextuellen Zusammenhängen stattfinden wie beispielsweise in Ausstellungen im traditionellen Museumskontext. Da sich diese Frage jedoch auf die gesamte Diskussion über die Fernsehkunst bezieht, soll sie hier nur am Rande besprochen und dafür ausführlich in der Schlussbetrachtung beantwortet werden.

Otto Piene und Aldo Tambellini beziehen in ihrem Werk *Black Gate Cologne* im Jahr 1969 das gesamte Publikum im Studio in die Aufführung mit ein – unter anderem ist auch Gerry Schum anwesend – und führen dem Publikum vor dem heimischen Bildschirm das Happening im Studio vor. Dabei sind Studio, Publikum und Akteure sowie die Kunstobjekte in ihrer Interaktion zu sehen. Allerdings handelt es sich bei dieser Sendung nicht um ein Live-Erlebnis, sondern um eine Aufzeichnung; zudem ist es eine geschnittene Version des Originalmaterials. Der Zuschauer bekommt also nur eine bereits gefilterte Version des Happenings, welches das eigentliche Kunstwerk ist, vorgeführt. Zudem hat er keine Möglichkeit, außer durch Abschalten, in den Ablauf des Happenings einzugreifen; er bleibt somit passiver Zuschauer. Das Happening hätte auch ohne die Anwesenheit des Fernsehzuschauers stattgefunden. Dann wäre die Besonderheit gewesen, dass Piene und Tambellini als Ort das Fernsehstudio des *WDR*

³³² Der Slogan wurde 1990 mit dem Preis der beleidigten Zuschauer ausgezeichnet, da man dem Zuschauer doch selbst überlassen solle wo er sitzen möchte und die erste Reihe nicht unbedingt die beste sei.

wählten. Die Aufnahme der Aktion durch die Studioteknik und die Idee, das Happening in Form eines Filmes der breiten Masse zugänglich zu machen, macht es jedoch auf konzeptioneller Ebene zum Fernsehkunstwerk.

Ähnlich verhält es sich mit Gerry Schums *Fernsehgalerie* und den beiden *Fernseh-ausstellungen Land Art* und *Identifications*. Aus der kulturellen, künstlerischen und sozialen Situation der 1960er-Jahre heraus entwickelte sich Schums Idee einer *Fernsehgalerie*. Gerry Schum sah die Notwendigkeit eines neuen Forums und eines neuen Distributionsweges für die zeitgenössischen Kunstformen wie Land Art, Minimal Art und Konzeptkunst. In dieser Situation erschien ihm das Fernsehen eine geeignete Plattform zu sein. So entstand 1968 Schums Exposé zu einer *Fernsehgalerie Berlin*. Schum legte dem SFB neben dem dreiseitigen Exposé ein auf den 8.5.1968 datiertes Gutachten von Eberhard Roters vor. In diesem Gutachten wird das Projekt *Fernsehgalerie* von allen Seiten der Akademie der Künste in Berlin „außerordentlich“ begrüßt.³³³ Das Exposé beschreibt in groben Zügen auf drei Seiten die Planung und die organisatorischen Voraussetzungen zu einer *Fernsehgalerie* sowie Ideen zu ersten Ausstellungen der Galerie, d.h. zu ersten Fernsehsendungen. Diese Fernsehsendungen sollten dem Konzept: „Kein Kunstprogramm, sondern Kunstwerke, die eignes für die Veröffentlichung durch das Fernsehen erdacht und realisiert wurden“³³⁴ folgen. Dieses Exposé wird häufig als eine Konzeption der Galerie beschrieben, doch handelt es sich vielmehr um ein Exposé zu einer ersten Ausstellung, denn es wird nicht die Galerie, sondern die Ausstellung thematisiert und beschrieben. Der Begriff „Fernsehgalerie“ wird dabei wohl häufig missverstanden. So handelt es sich nicht um eine Institution oder einen Ort, sondern vielmehr um den Titel der Sendereihe, oder, ähnlich wie im Filmgewerbe, um den Namen einer Produktionsgesellschaft. In einem Brief an Gene Youngblood, den Gerry Schum am 29.06.1969 verfasst, definiert Schum den Begriff „Fernsehgalerie“. Er schreibt: „I choose the expression TV gallery to make the TV audience aware of the new forum of art show which the Fernsehgalerie represents. The first situation which I have to explain is the fact that there is no real gallery room. The TV gallery only exists in a series of TV transmissions, that means TV gallery is more or less a mental institution which comes only into real existence in the moment of transmission by TV. It is no place to show real art objects, which you can buy

³³³ Vgl. Fricke, Christiane: „Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören“. Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-70 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S.31.

³³⁴ Mignot, Dorine: Gerry Schum. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1980, S.16.

and carry home. One of our ideas is communication of art instead of possession of art objects.”³³⁵ Schum betont hier noch einmal die Besonderheit, dass es keinen konkreten und realen Ort der *Fernsehgalerie* gibt, sondern, dass diese als mentales Ereignis während der Sendung der Ausstellung existent wird.

Schums Exposé, welches nach Angaben von Christiane Fricke 1979 anlässlich der Retrospektive in Amsterdam veröffentlicht wurde, ist die erste schriftliche Fixierung der Idee, neue Repräsentationsmöglichkeiten für Kunst im Fernsehen zu finden. Gegliedert ist das Exposé inhaltlich in drei Abschnitte: Erstens der „Ort der Ausstellung: Berlin“, zweitens der „Ablauf der Ausstellung“ und drittens die „Maßstäbe der Auswahl – Konzeption der Darstellung“³³⁶. Zum Ort der Ausstellung beschreibt Gerry Schum die außergewöhnliche Situation des Standortes Berlin im geteilten Deutschland. Dabei betont er die Schwierigkeiten im normalen Westberliner Ausstellungsbetrieb, angefangen bei den durch die Insellage der Stadt bedingten Transportproblemen bis hin zu erschwerten Anreisebedingungen der Kritiker und Ausstellungsbesucher. Um die Stadt Berlin und die Künstler aus dieser abgeschotteten Lage zu befreien, schlägt Schum „Berlin als fiktive[n] Ausstellungsort“³³⁷ und Sitz der *Fernsehgalerie* vor. Dabei sollen an diesem Ort „Informationen und Meinungen zu einem bestimmten Kunstthema“, die an unterschiedlichen Orten zusammengetragen wurden, gesammelt und präsentiert werden. Für Schum bietet Berlin den idealen Standpunkt dafür: „Berlin ist Ort der Reflexion, der geistigen Auseinandersetzung über dieses Thema.“³³⁸ Der fiktive Ort der *Fernsehgalerie* ist nicht nur die Stadt Berlin, sondern das Sendezentrum des *SFB*.

Im Exposé zur *Fernsehgalerie Berlin* wird allerdings ein konkreter Ort für die Ausstellungseröffnung genannt und zwar kein Geringerer als die *Akademie der Künste* in Berlin. Dort sollte gleichzeitig zur Sendung die Eröffnung der *Fernsehgalerie* stattfinden. Parallel zur Sendung sollte noch eine Projektion der Ausstellung über die Fernsehstation auf eine Großleinwand erfolgen. Dazu wollte Schum das neu

³³⁵ zitiert aus dem Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, S.1, abgedruckt im Katalog zur Fernsehhausstellung Land Art, 2. Auflage. Hannover: Hartwig Popp 1970, unpaginiert.

³³⁶ Vgl. Exposé zur Fernseh-Galerie Berlin, Frühjahr 1968. In: Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003, S.61-62.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd.

entwickelte System Eidophor der Firma Philips einsetzen. Dieses erste Konzept zeigt einerseits das Bemühen Schums um neue Präsentationsmedien und andererseits die gleichzeitige Verankerung im traditionellen Kunstbetrieb. Schum bezeichnet die geplante Ausstellungseröffnung in der *Akademie der Künste* als „Berliner Kunstereignis“, welches sozusagen als Einleitung vor der Ausstrahlung des eigentlichen Ausstellungsgegenstandes, des Films als Live-Sendung, übertragen werden soll. Das geladene Publikum erlebt die Eröffnung real und als Projektion auf einer Großleinwand, dann aber auch, gleichzeitig mit dem Publikum vor dem Fernseher die Ausstrahlung des eigentlichen Films auf der Großleinwand. Es sollte also ursprünglich nicht eine reine Fernsehausstellung werden; es handelt sich beim Ausstellungsort auch nicht um einen fiktiven Ort, wie Schum in seinem Exposé beschreibt, sondern vielmehr um zwei Ereignisse, zum einen die reale Eröffnung und Präsentation in der Akademie der Künste und zum anderen um eine Live-Fernsehsendung mit anschließendem Film. Während der Ausstellungseröffnung sollte, wie gewohnt, die Sendung kurz durch einen klassischen Ansager angekündigt werden. Danach sollte ein Kommentator bzw. ein Kunstkritiker kurz den Künstler und die Leitung der *Fernsehgalerie* vorstellen, während im Exposé hierfür noch monographisch gestaltete Abende vorgeschlagen waren. Nach dieser einleitenden Vorstellung sollte zur Live-Übertragung der eigentlichen Sendung umgeschaltet werden.

Damit das Ereignis der Eröffnung für den Zuschauer am Fernsehen als Fernsehereignis wahrgenommen wird, sollen sich Kommentator und Ansager mitten im Publikum befinden, nicht, wie üblich, auf einem Podest oder einer Bühne und die Fernsehtechnik und Apparatur soll im Bild sichtbar sein. So entstand der Eindruck einer normalen Fernsehaufzeichnung mit Publikum, wie es auch bei anderen Unterhaltungsshows der Fall ist. Doch wird dem Zuschauer als Besonderheit dieses Fernsehereignisses die Apparatur als sichtbarer Bestandteil der Ausstellung präsentiert. Allerdings verdeutlicht dies auch den inszenierten Charakter der *Fernsehausstellung*. Hier findet nicht nur ein Kunst-, sondern gleichzeitig ein Medienereignis statt, und dies wird dem Zuschauer und auch dem Besucher der Eröffnungsveranstaltung deutlich suggeriert. Gerry Schum formuliert dies im Exposé folgendermaßen: „Der technische Aufzeichnungs- und Reproduktionsapparat, der im Medium Fernsehen diese Ausstellung realisiert, ist sichtbarer Bestandteil der Fernsehausstellung.“³³⁹ Dem Exposé zufolge sollte nach der Sendung des Films noch einmal nach Berlin in die *Akademie der Künste* geschaltet

³³⁹ Ebd.

werden, um den zur Ausstellung erscheinenden Katalog vorzustellen. Der Katalog ergänzt den Film mit Text und Bild, welche den Produktionsprozess des Filmes beschreiben. Außerdem sollten begleitend zum Film in der Schlusssequenz der Sendung am Eröffnungsort der Ausstellung über vier Videorekorder alle Film- und Tonschnittreste der Produktion auf Monitoren abgespielt werden. Dies sollte nicht alles in der Live-Sendung gezeigt werden, sondern nur als letzte Bildsequenz der Ausstellung als einminütiges Stück mit den Schnittresten. Mit diesem Material sollten die Fernsehübertragung und damit die Sendung enden. Zum Konzept der Sendereihe der *Fernsehgalerie* sagt Ursula Wevers in der Dokumentation *Kunst auf Sendung*: „Gerry wollte eine Sendereihe machen, die sich Fernsehgalerie nennen sollte, und in dieser Reihe sollten Ereignisse, Statements, Essays realisiert werden, die von Berlin aus, überregional, also über ganz Deutschland ausgestrahlt werden sollten. Und Berlin sollte der Ausstrahlungsort sein.“³⁴⁰

Dieses Konzept der *Fernsehgalerie Berlin* findet auch Zuspruch beim SFB, und so wird die Galerie mit einer Produktion beauftragt. Allerdings verändern sich einige Aspekte grundlegend. Im Exposé ist noch eine deutliche Verknüpfung mit dem traditionellen Betriebssystem Kunst zu erkennen: Erstens soll die Aufstellungseröffnung an einem für die Kunst bedeutsamen Ort, im Foyer der *Akademie der Künste* stattfinden. Zweitens soll neben dem Medienereignis auch eine Präsentation außerhalb des Mediums Fernsehen auf einer Großleinwand stattfinden und drittens soll die Ausstellung, wie im traditionellen Ausstellungswesen, von einem Katalog ergänzt werden. Gerry Schum übernimmt anfangs also Grundelemente des Betriebssystems Kunst und ergänzt diese lediglich um eine Live-Sendung des Kunstprojekts im Fernsehen sowie um die technische Apparatur des Mediums Fernsehen. Das Exposé ist also dem Betriebssystem Kunst noch eng verbunden, hat aber bereits starke Ambitionen, das Kunstsystem aufzubrechen. Die Ideen, welche im Exposé beschrieben werden, wurden später jedoch zum Teil verworfen, sodass sich die erste *Fernsehausstellung* weiter vom Betriebssystem Kunst entfernt hat als das Exposé vorsah.

Die erste *Fernsehausstellung* der *Fernsehgalerie* ist *Land Art* aus dem Jahr 1969. Hierbei bleibt die räumliche Situation einer Vernissage im Fernsehstudio mit geladenen Gästen übrig. Dabei ist das Studio mit Stellwänden versehen, in die Fernsehgeräte eingelassen sind. Auf diesen sind die später ausgestrahlten Kunstwerke zu sehen.

³⁴⁰ Zitiert nach <http://www.3sat.de/ard/60504/index.html> (Stand 10.10.2005).

Inmitten des Publikums stehen die Redner, die wie bei einer traditionellen Ausstellungseröffnung ihre Reden und Ansprachen halten. In diesem Moment besitzt die *Fernsehgalerie* einen realen Ort, nämlich den des Fernsehstudios als Ausstellungsort. Diese Eröffnungsveranstaltung wird aufgezeichnet und einige Tage später dem Fernsehpublikum über das Medium Fernsehen dargeboten. In Anschluss an die Aufzeichnung der Eröffnung werden dann die einzelnen Kunstwerke gesendet. Erst in diesem zweiten Teil der *Fernsehausstellung* wird sie zum Fernsehkunstwerk, denn im Moment der Sendung erfüllt sich Schums Idee des Kunstwerks, welches im Moment der Sendung stattfindet. Die Kunstwerke lösen sich vom realen Raum und werden zum televisuellen Ereignis.

Jedoch wird bei diesen beiden Sendungen, *Black Gate Cologne* und *Land Art* deutlich, dass die mangelnden technischen Möglichkeiten die Künstler noch in ihrem Bestreben behindern, der Kunst einen neuen Raum zu geben. Die fehlende Fähigkeit zur Produktion und zur Ausstrahlung einer Live-Sendung bewirkt, dass die Werke zum Teil sowohl visuell als auch strukturell im traditionellen Kunstbetrieb verhaftet bleiben.

Erst Schums *Fernsehausstellung II – Identifications* verzichtet auf eine Anknüpfung an den traditionellen Kunstbetrieb. Auf die Vernissage im Studio, die quasi den Fernsehraum zum Galerieraum umwandelte, wird verzichtet und durch eine Anmoderation im Stil eines Ansagers oder Nachrichtensprechers ersetzt. Zwar wurden die Kunstwerke auch aufgezeichnet und im Anschluss an die Anmoderation vom Band abgespielt, doch befinden sich Akteure und Zuschauer bei dieser Arbeit eindeutig im televisuellen Raum, der ein virtueller Raum ist. Die Kunstwerke werden nicht mehr im Studio auf Monitoren während einer Vernissage ausgestellt. Die Ausstellung findet jetzt nur im Moment der Sendung statt, auch wenn die Arbeiten später auf Video abrufbar sind; die Videos stellen dann quasi das Archiv dar. Die Sendung ist nun die Ausstellung und die gesendeten Filme sind die Kunstwerke.

Eine andere Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem televisuellen Raum findet sich bei Christian Jankowski. Im Mai 2009 war es dem Künstler gestattet, die Regie der Sendung *aspekte* im ZDF zu übernehmen. Die Sendung und die Moderatoren wurden im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf gestellt. Jankowski ließ, wie bereits dargestellt, die Moderatoren Luzia Braun und Wolfgang Herles an Seilen kopfüber von der Studiodecke hängen. Das Bild wurde dann wieder um 180°

gedreht ausgestrahlt, sodass der Betrachter auf den ersten Blick nicht erkennen konnte, in welcher Lage sich die beiden Moderatoren befanden. Jankowski nutzt den Aspekt des Raumes, um den Betrachter in seiner Rezeption von Kunstberichterstattung zu stören. Indem er die Moderatoren und das Studio auf den Kopf stellt und diese Drehung durch die Fernsehtechnik wieder korrigiert, erlebt er eine doppelte Umkehr des Raumes. Das reale Geschehen im Studio wird undurchsichtig und erschließt sich dem Zuschauer nicht mehr auf den ersten Blick. Diese Auseinandersetzung mit dem Kunst- und Mediensystem ist typisch für den Künstler Jankowski, denn er thematisiert mit diesem Kunstgriff der Umkehrung den Studioraum im Konkreten und die Kunstwelt in ihrer Gesamtheit.

Ein weniger globaler als vielmehr privater Blick auf den Aspekt Raum wirft Valie Export im Jahr 1971 mit ihrer Arbeit *Facing a Family*, das als Fernsehintervention im ORF-Magazin *Kontakte* ausgestrahlt wird und den Zuschauern einen Spiegel ihrer selbst vorhält. Sie zeigt einer fernsehschauenden Familie das Bild einer anderen Familie, die ebenfalls fernsieht. Der Blick in das fremde Wohnzimmer und auf eine fremde Familie verdeutlichte, wie sehr sich die Masse der Fernsehzuschauer in ihren Fernsehgewohnheiten ähneln. So stehen einerseits das Fernsehprogramm und das Rezeptionsverhalten im Fokus ihres Interesses, andererseits wird aber auch der Raum, in dem dies alles stattfindet, durch den Rückkopplungseffekt thematisiert. Der private Raum wird durch das Fernsehen öffentlich, kein Bereich des Privaten bleibt mehr unbeobachtet. Zum einen beobachten wir die anderen, zum anderen beobachten wir unser eigenes Fernsehverhalten.

Der Pionier der Fernseh- und Videokunst Nam June Paik hat sich ebenfalls in mehreren Arbeiten mit dem Aspekt „Raum“ beschäftigt, der in seinen Arbeiten aber nie ohne den Aspekt „Zeit“ gedacht werden kann. Bei Paik sind Raum und Zeit hauptsächlich durch die eingesetzten Techniken miteinander verknüpft. Besonders die Satellitentechnik seit den späten 1970er-Jahren spielt dabei eine entscheidende Rolle.³⁴¹ Von besonderem Interesse waren für Paik Kunstprojekte im Umfeld von internationalen Großveranstaltungen wie der Olympiade oder der *documenta*. Beide Veranstaltungen sind von Natur aus geprägt durch ein internationales Publikum. Zu beiden Ereignissen reisen

³⁴¹ Seit 1984 konnten Fernsehsignale per Satellitentechnik übertragen werden. Dabei war das Bild mit geringer Zeitverzögerung über große Distanzen fast gleichzeitig wahrnehmbar. Neben Live-Schaltungen konnten so auch Sendungen in mehreren Ländern oder sogar Kontinenten parallel übertragen werden. In diesem Moment werden auch für die Fernsehkunst die regionalen oder nationalen Grenzen überwunden. Jetzt sind die Fernsehkunstwerke nicht mehr nur an ein nationales Fernsehsystem gebunden.

Interessierte aus verschiedenen Ländern an, um daran teilzunehmen. Zudem wird in den Medien darüber berichtet. Neu ist jedoch, dass Teile beider Veranstaltungen nur über das Medium Fernsehen, jedoch, Dank der Satellitentechnik, live und global von allen Fernsehzuschauern wahrgenommen werden können. Hier überwindet Paik also nicht nur den Raum, indem er die Grenzen des realen Raumes überwindet und sein Kunstwerk, ähnlich den Aktionen Schums, in den televisuellen Raum verlagert, sondern auch die Grenzen des nationalen deutschen Fernsehens. Seine Aktion ist im Falle der Eröffnungsveranstaltung der *documenta 6* im Jahr 1977 also nicht nur als Happening im *documenta*-Gebäude erlebbar, sondern über den Fernsehbildschirm und mit Hilfe der Satellitentechnik weltweit. Und so wurde diese sogenannte *Mediendocumenta* am 24.6.1977 mit einer Live-Satellitensendung aus Kassel eröffnet. Der *HR* und der *WDR* sendeten ein insgesamt 30-minütiges Programm. Alle drei Künstler thematisierten das Potential des Fernsehens, mit den Zuschauern über Kunstwerke oder über die reine Information in Kontakt zu treten, und das über die räumlichen Grenzen hinweg. Da es sich bei dieser Eröffnung um eine Live-Sendung handelte, wurden jedoch nicht nur räumliche Grenzen, sondern auch zeitliche Unterschiede, wie beispielsweise eine versetzte Ausstrahlung auf Grund von Zeitverschiebungen, korrigiert. Die Sendezeit entspricht der Aufführungszeit. Es gehen also keine Informationen durch Schnitte verloren, sondern der Zuschauer ist in Echtzeit Teil der Kunstaktion, egal wo und egal zu welcher Tages- oder Nachtzeit.

Die Überwindung von räumlichen und zeitlichen Grenzen ist auch Thema der Live-Satelliten-Shows *Good Morning, Mr. Orwell* von Nam June Paik aus dem Jahr 1984 und *Wrap around the world*, ebenfalls von Paik aus dem Jahr 1988. Wie bereits bei der *documenta 6* handelt es sich bei diesen Arbeiten um „elektronische Satelliten-Shows“³⁴². *Good Morning, Mr. Orwell* fand fast gleichzeitig in Paris und New York statt. Die Sendung enthielt Beiträge über Mode, Kunst, Musik und Popkultur und erreichte durch Live-Schaltungen zwischen Paris und New York sowie zwischen Korea und Deutschland fast 10 Millionen Zuschauer weltweit. Paik nimmt hier Bezug auf George Orwells kritischen Roman *1984*, in dem die Fernsehtechnik als Gefahr angesehen wird. Paik will durch diese Sendung zeigen, dass die Fernseh- und Satellitentechnik auch positive Seiten hat und der Völkerverständigung dienen kann. Die Idee stammt bereits aus seinem Videoband *Global Groove*; in der neuen Arbeit wird jedoch erstmals live die

³⁴² Krystof, Doris: 1984. *Good Morning, Mr. Orwell*. Nam June Paik, S. 218. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 218-223.

Satellitentechnik erprobt. Einige Pannen lassen das Projekt anders ablaufen als geplant, steigern dadurch aber nochmals den Live-Charakter.

Einen weiteren Schritt in der Überwindung transkontinentaler Grenzen und der Aufhebung der Zeitverschiebung geht Paik dann mit seinem Kunstwerk *Wrap around the world* aus dem Jahr 1988. Eine Woche vor der Eröffnung der Olympischen Spiele in Seoul wird Paiks Aktion zum Mittel der internationalen Verständigung. An der Sendung waren Fernsehanstalten aus zehn Ländern beteiligt, sodass über 50 Millionen Zuschauer erreicht werden konnten. Bei Paiks Sendung *Good Morning, Mr. Orwell* hatte er die Beiträge der Sendung noch selbst produziert, bei der neuen Aktion stammten die Beiträge fast alle von den beteiligten Fernsehsendern und erlangen dadurch mehr Selbstständigkeit. Die Sendung ist stärker auf Unterhaltung ausgerichtet. Unter anderem treten Salsa-Tänzer auf, es wird ein Autorennen gezeigt und aus Bonn wird ein Konzert der *Toten Hosen* gesendet. Im zentralen Studio in New York werden die einzelnen Beiträge zu einer Sendung zusammengeschnitten. Die Idee dahinter besteht darin, dass ein Slapstick-Moderator einem außerirdischen Imperator, der die Welt zerstören will, einen filmischen Überblick über deren Schönheiten vermittelt. Künstlerischer Höhepunkt ist das *Transpacific Duet*, bestehend aus Ryuichi Sakamoto und Merce Cunningham, sowie der Auftritt David Bowies. Hier wird die Welt und deren Popkultur, welche hauptsächlich über das Medium Fernsehen geschaffen und transportiert wird, zu einem Produkt der Hochkultur im Fernsehen, welches Raum und Zeit überwindet. Bei dieser Aktion wird deutlich, dass Zeit keine objektive Maßeinheit ist, sondern vielen Variablen unterliegt. Mit diesen Variablen spielt Nam June Paik in seinen Aktionen.

Einem anderen Prinzip folgen die Sendungen *24h Berlin* und *24h Jerusalem* sowie *TRIP – remix your experience*. Für die Künstler ist der Aspekt der Livesendung mithilfe von Satellitentechnik in den 2000er-Jahren nicht mehr innovativ genug. Livesendungen gehören mittlerweile zum Standard der Fernsehtechnik und sind keine Besonderheit mehr. Besonders durch Techniken wie Video on demand, Mediatheken und internetbasierte Filmdatenbanken wie *Netflix* oder *Amazon prime* wenden sich nun die Künstler anderen Aspekten zu und beginnen wieder vermehrt, Nischenprogramme zu nutzen, die es ihnen ermöglichen, Sendungen unabhängiger von Einschaltquoten und Werbekunden zu gestalten. Erst so werden Sendungen mit einer extremen Dauer von 24 Stunden oder die Belegung eines Zeitfensters von über 74 Minuten parallel auf

vier Fernsehsendern möglich. Mit *TRIP* fand am 2. Juni 2007 die synchrone Parallelausstrahlung eines Filmbeitrags in vier Variationen auf vier TV-Kanälen gleichzeitig statt. In diesem Projekt kann der Zuschauer, wie bereits erwähnt, durch die eigene Entscheidung seinen ganz individuellen Film zusammenstellen, indem er zwischen den vier Kanälen, auf denen die vier verschiedenen Filme zeitgleich ausgestrahlt werden, hin- und herschaltet. Dabei bewegt er sich in einem vorgegebenen Zeitfenster. Thematisiert wird mit diesem Projekt die Gleichzeitigkeit zahlreicher, beinahe unendlich, wenigstens aber unüberschaubar vieler Programme im Fernsehen. Die Sendung macht neben ihrem hohen ästhetischen Wert auf die Unmöglichkeit, alle Sendungen zu rezipieren, aufmerksam. Bei *TRIP* sind es vier Zeitebenen im Medium Fernsehen, die miteinander korrespondieren und sich aufeinander beziehen.

Ein anderes Prinzip besteht in der Kombinationen aus Fernsehen, Internet und anderen Diensten wie Social Media. Hier werden wiederum die Grenzen von Raum und Zeit überschritten und der Zuschauer ganz intensiv in die Sendungen und Kunstwerke mit eingebunden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Auseinandersetzung mit den Aspekten Raum und Zeit bzw. deren Überwindung eine dem Fernsehen bereits in seiner Funktionsweise typische ist. Der Fernseher ermöglicht es, in die Ferne zu blicken, also die Grenzen des Räumlichen zu überwinden und sowohl in Echtzeit räumlich entfernte Ereignisse und Bilder zu empfangen als auch in die Vergangenheit zu blicken. Diese unterschiedlichen Funktionsweisen des Fernsehens nutzen viele Künstler, um den Fragen nach Raum und Zeit auf den Grund zu gehen.

Zweitens lässt sich feststellen, dass die Arbeiten sich auch mit der sich ständig verändernden Technik befassen, da sich dadurch auch die Wahrnehmung von Raum und Zeit verändern. Dies bedeutet, dass die Kunstwerke immer vom technischen Entwicklungsstand des Mediums Fernsehen abhängig oder gar beeinflusst sind. So haben sich zuletzt beispielsweise mit der Erweiterung der räumlich-zeitlichen Perspektive durch Kabel, Satellit und Internet auch die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums vergrößert. Es bleibt spannend, die weiteren Entwicklungen zu beobachten.

5.3.6 Der Kunstraum

Wie bereits in Kapitel 4 dargestellt, variieren die Räume, in denen Kunst stattfindet und Kunst ausgestellt wird. Das Fernsehen ist seit seiner Entstehung nur ein Ort unter Vielen; und noch dazu ein ganz besonderer Raum. Dieser Kunstraum existiert nämlich in seiner endgültigen, durch den Zuschauer wahrgenommenen Form nicht real, sondern nur virtuell. Zwar werden die Techniken immer besser – in Zeiten von Virtual Reality Brillen und 3D Fernsehern – und die Wahrnehmung immer realitätsnäher, doch bleibt das Dispositiv Fernsehen immer ein weitgehend einseitiges, rezeptives Medium. Der wahrgenommene Raum ist ein anderer als derjenige, in dem der Zuschauer sich befindet. Beispielsweise haben die Zuschauer im Studio ein anderes Wahrnehmungserlebnis als der Fernsehzuschauer. Und trotzdem oder gerade deswegen wird das Fernsehen immer wieder als Ort für Fernsehkunst instrumentalisiert. So schaffen Künstler zum Teil neue Orte im Fernsehen, an denen Fernsehkunst stattfindet, und versuchen, die Fernsehkunst aus ihrer rein virtuellen Daseinsform zu befreien.

Ein prominentes, hier bereits häufig zitiertes Beispiel ist Gerry Schums *Fernsehgalerie I - Land Art*. Bei Schums Konzept spielt nämlich der einzelne Film bzw. die einzelne Land Art-Aktion nicht die Hauptrolle. Es geht Schum vielmehr um die Nutzung des künstlerischen Potentials des Mediums Fernsehen. So wird die Sendung, bestehend aus einzelnen Kunstwerken, selbst zum Kunstwerk. Schon das Konzept, festgehalten in Form eines Exposés, sowie weitere Unterlagen zur Fernsehgalerie sind konzeptioneller Ausdruck des Kunstwerks Fernsehgalerie. So spricht Schum selbst in seiner Rede auch nicht über die einzelnen Künstler, sondern vielmehr über das Konzept der *Fernsehgalerie*, in der die einzelnen Filme die Galerie im Medium Fernsehen sichtbar werden lassen; diese Galerie als Kunstraum existiert nicht mit einem realen Raum und einer festen Adresse, sondern nur als Konzept und in ihrer Sendung. Wichtig ist, nochmals zu betonen, dass das Fernsehstudio während der Aufzeichnung bzw. während der Live-Sendung vorübergehend den Galerieraum als Ort einer Vernissage, die der Vernissage im klassischen Kunstbetrieb sehr nahe kommt, bildet. Die einzelnen Filme werden auf kleinen Monitoren dem hier anwesenden Publikum präsentiert, das damit ein anderes Kunsterlebnis hat als der Fernsehzuschauer zuhause, denn die Filme können im Studio einzeln und in beliebiger Reihenfolge rezipiert werden, während dies in der Fernsehsendung nicht möglich ist; der Fernsehzuschauer nimmt die einzelnen Filme wieder im virtuellen Kunstraum wahr. Demgemäß sind also in der *Fernsehgalerie*

I – Land Art mehrere verschiedene Kunsträumen geschaffen und zwei verschiedenen Zuschauergruppen bzw. Rezipienten gegeben.

Bei *Black Gate Cologne* verhält es sich ähnlich, allerdings mit dem Unterschied, dass die Zuschauer im Studio Teil des endgültigen Kunstwerks sind, denn es findet im Studio keine Ausstellung der Kunstwerke statt, sondern die Kunstaktion im Studio wird gefilmt und selbst zum Kunstwerk. Das Fernsehen als Institution wird mit seiner eigenen Technik also zweimal zum Kunstraum für *Black Gate Cologne*: Das erste Mal als Ort für das Happening von Piene/Tambellini in Zusammenarbeit mit dem Publikum im Studio und den Kameraleuten des *WDR* und das zweite Mal als Ausstrahlungsort des fertigen Fernsehkunstwerks, welches ein anderes ist, als das Happening im Studio, denn das Fernsehkunstwerk ist der fertig geschnittene und mit der Technik des *WDR* bearbeitete und gesendete Film. Auch in diesem frühen Projekt spielen die Künstler mit dem Fernsehstudio als realen Ort und dem Fernsehen als virtueller Kunstraum. Das eigentliche Fernsehkunstwerk existiert jedoch in beiden Fällen nur im Moment der Sendung, also einem virtuellen, flüchtigen Raum.

Die Werke rund um die *documenta 6* basieren auf einer anderen Grundlage. Zunächst ist die *documenta* in Kassel als Ausstellung bereits ein realer, etablierter Kunstraum, der zwar auch nur temporär alle fünf Jahre existiert, aber an einem festen Ort verankert ist. 1977 wird sie als sogenannte *Mediendocumenta* um einen virtuellen Raum erweitert, denn zu den realen Ausstellungsräumen in Kassel wird das Medium Fernsehen hinzugezogen und öffnet den geschlossenen Kunstraum des Ausstellungsstandorts für ein breites Publikum. Mit Hilfe der Satellitentechnik dringt die Kunst von der *documenta*, wo die Performances zur Eröffnung stattfinden, weltweit in jeden Haushalt, in dem ein Fernsehgerät zum Zeitpunkt der Eröffnung angeschaltet ist. Die Bezeichnung als *Live-Satelliten-Eröffnung* legt nahe, dass das wahre Kunstereignis im Fernsehen stattfindet und nicht im realen Ausstellungsraum. Dies allein ist bereits ein künstlerisches Statement, das dem Fernsehen als Medium per se ein künstlerisches Potential attestiert.

Der *Kunstkanal* aus den 1980er-Jahren, der Zeit, als in der Bundesrepublik das Monopol der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender durch das Entstehen des dualen Fernsehens abgelöst wird. Ohne Vorankündigung wurde Ende September/Anfang Oktober 1989 in acht Nächten in Folge der *Kunstkanal* ausgestrahlt. Regina Wyrwoll

bezeichnet dieses Projekt in ihrem Werkstattbericht zum *Kunstkanal* als „ein ungewöhnliches Projekt von ‚Kunst im öffentlichen Raum‘“³⁴³. Die Bonner Galeristin Philomene Magers und Regina Wyrroll gaben bildenden Künstler das Medium Fernsehen in die Hand und überließen ihnen die Gestaltung der acht Abende. „Der KUNSTKANAL sollte den elektronischen Raum als Inhalt und Ort von Kunst nutzen und gleichzeitig dem Unterhaltungsverlangen eines Massenpublikums genügen.“³⁴⁴

Betrachtet man das Projekt unter dem Aspekt des Kunstraums im Ganzen und vergleicht es mit den voran beschriebenen Kunstwerken wie Schums *Fernsehgalerie*, Pienes/Tambellinis *Black Gate Cologne* oder der Eröffnungsveranstaltung der *documenta 6* lässt sich festhalten, dass der *Kunstkanal* noch einen Schritt weitergeht. Schum und Piene/Tambellini bleiben in ihren Arbeiten noch dem Betriebssystem Kunst mit einer klassischen Vernissage mit Publikum – nun allerdings im Fernsehstudio – treu. Der *Kunstkanal* lehnt die Funktionsweise des traditionellen Kunstsystems ab, er folgt der Ästhetik und den Konventionen des Fernsehens. Dies verdeutlicht schon der Titel: Hieß es bei Schum noch *Fernsehgalerie* und *Fernsehausstellung*, Begriffe, die aus dem Kunstalltag stammen, hebt die Bezeichnung *Kunstkanal* auf das Medium Fernsehen ab. Der Öffentlichkeit wird von Anfang an deutlich gemacht, dass dies eine Produktion des Fernsehens ist und dass es sich dabei um Kunst handelt; der Kunstraum ist das Fernsehen.

Der Kunstraum Fernsehen kann also verschiedene Formen annehmen, je nachdem, welches Potential die Künstler dem Fernsehen zugestehen: entweder Ausstellungsraum abgeschlossener Kunstwerke, die auch unabhängig vom Fernsehen auf einem Monitor gezeigt werden könnten, oder eigene Kunstwerke, die ausschließlich auf das Medium und sein Dispositiv angewiesen sind.

³⁴³ <http://www.kunstradio.at/SILENCE/CONTENT/wyrroll.html> (Stand 29.04.2016).

³⁴⁴ Ebd.

5.3.7 Künstler im Fernsehen

Dass Künstler im Fernsehen erscheinen ist nichts Neues; von Beginn an zählten der Künstlerfilm und Dokumentarfilme über lebende und verstorbene Künstler zum Fernsehprogramm und dem selbstaufgelegten Bildungsauftrag dazu.³⁴⁵ Diese Filme stellen jedoch keine eigenständigen Kunstwerke da, sondern zählen zum weiten Feld der Kunstberichterstattung. Die Filme mit vornehmlich bildendem und aufklärendem Charakter sollen möglichst objektiv eine Kunstrichtung oder monographisch eine Künstlerbiographie und ein Oeuvre vorstellen.

Die oben diskutierten unterschiedlichen Formen des Kunstraums boten den Künstlern jedoch neue Möglichkeiten. Einige nutzten das Fernsehen als Raum für Happenings und Performances, in denen sie selbst als Teil der Aktion in Erscheinung traten, ähnlich den Live-Performances in Galerien oder Museen. So traten beispielsweise bei der Eröffnung der *documenta 6* im Jahr 1977 die Künstler Nam June Paik, Joseph Beuys und Douglas Davis im Fernsehen auf, nahmen aber keine Rolle analog der eines Schauspielers ein, sondern präsentierten sich als die beteiligten Künstler mit ihren live im Fernsehen übertragenen Performances.

Bei allen drei Teilen der Sendung nutzten die Künstler mit ihren persönlichen „Auftritten“ das Fernsehen als Medium jedoch auf ganz unterschiedliche Weise. Douglas Davis stellte mit seiner Satellitenperformance *The Last Nine Minutes* eindrucksvoll das raum- und zeitüberwindende Potential des Fernsehens ins Zentrum, Nam June Paik übertrug seine Live-Performances ins Fernsehen und brachte sie so zum Zuschauer nach Hause, Beuys nutzte das Fernsehens als Informationsmedium, indem er es für ein künstlerisches, politisches Statement nutzte und führte dazu in der Fernsehdiskussion aus: „Ich traue diesem Medium eben doch nicht mehr zu, als eben ein Medium zur Information. Dabei würde ich stehen bleiben. Ich traue ihm durchaus zu, daß man informieren kann, daß man Ideenzusammenhänge in ihm klarmachen kann, auch Bestandsaufnahmen über Situationen in ihm machen kann – und dafür halte ich es geeignet. Für künstlerische Zwecke halte ich es für ein fragwürdiges Medium zunächst, aber selbst – sagen wir einmal, diese Feststellung meinerseits möchte ich dann doch noch mal in Frage stellen – und dahingehend korrigieren, daß ich persönlich nicht auf

³⁴⁵ Vgl. dazu Kapitel 4.2

künstlerischem Wege mit ihm arbeiten möchte, sondern unmittelbar nur informieren möchte.“ Die Eröffnung dieser sogenannten *Mediendocumenta* bringt die Kunst und die Künstler ins Fernsehen und demonstriert zeitgleich, wie vielfältig Fernsehkunst sein kann.

Eines ist allen diesen Arbeiten gemeinsam: Es handelt sich nicht nur um die von Künstlern im Fernsehen präsentierten Kunstwerke, sondern oft auch um eine Selbstinszenierung der Künstler, denn das Fernsehen bietet den Künstlern die Möglichkeit über die flüchtige und räumlich begrenzte Form des Happenings hinaus mit ihren Aktionen und Kunstwerken im Fernsehen als Künstler in Erscheinung zu treten. Meist werden die Aktionen live performt, sind manchmal nur einen flüchtigen Moment lang in ihrer ursprünglichen Art existent und dennoch einem breiteren Publikum zugänglich. Die Künstler definieren sich als Fernsehmacher, Revolutionäre des Fernsehens, aber auch als Kritiker des bestehenden Systems - sowohl des Fernsehens als auch des Kunstsystems.

Die Selbstinszenierungen der Künstler im Rahmen der hier präsentierten Projekte sind auch eigenständige Kunstwerke. Richard Kriesches *Malerei deckt zu, Kunst deckt auf* stellt sowohl eine Inszenierung des Künstlers in der Person des kreativ tätigen Malers dar, als auch eine Metadiskussion über das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen. Kriesche inszeniert sich in dieser Arbeit als Erneuerer der Kunst und der künstlerischen Techniken. Der Titel *Malerei deckt zu – Kunst deckt auf* erinnert an den Spruch „Der König ist tot, es lebe der König“. Der persönliche Auftritt auf der Mattscheibe, also quasi auf der Leinwand des Fernsehens, gleicht geradezu einem Manifest für eine neue Form der Kunst und der neuen Rolle des Künstlers. Deswegen ist der persönliche Auftritt Kriesches im Fernsehen für diese Arbeit so wichtig.

Auch in anderen Arbeiten spielen das Bild und das Abbild des Künstlers eine wichtige Rolle, so zum Beispiel in Kriesches Arbeit *Zwillinge* als Beitrag auf der *documenta 6*. Auch wenn diese Arbeiten nicht speziell für das Medium Fernsehen konzipiert wurden, folgen sie doch dem gleichen Prinzip. Kriesche thematisiert Bild und Abbild allein durch die Aufnahme eines Porträts des Künstlers sowie durch dessen Spiegelung auf einem zweiten Monitor. Der Künstler ist bei Kriesche gleichzeitig Subjekt und Objekt, Teil des Kunstwerks und gleichzeitig agierende Person. Ein weiteres Beispiel aus der Konzeptkunst, die gleichzeitig mit Kriesche, Schum oder Paik entstanden, sind die

Arbeiten vom Künstlerduo *Gilbert & George*, die sich als Künstler selbst auf einen Sockel stellen. Die Künstler werden zum Kunstwerk.

In anderen Formaten nehmen hingegen die Künstler neue Rollen ein, so Christoph Schlingensiefel, der in *Talk 2000* in die Rolle des Talkmasters schlüpft, Beuys, der als Sänger auftritt und *Sonne statt Reagan* performt, ferner Künstler als Gäste in einer Talkshow oder Künstler als Produzenten und Galeristen, wie Gerry Schum in seiner *Fernsehgalerie*. Schum, der Fernsehgalerist, ist gleichzeitig Künstler und ruft diese neue Form des Fernsehkunstwerks ins Leben. In seiner Ansprache/Moderation zu den Fernsehausstellungen kommt die künstlerische Aussage zum Ausdruck; sie sind quasi die künstlerischen Manifeste zu einer neuen Kunst. Die eigentlichen Exponate der Ausstellungen könnten zum Großteil durchaus auch als Videokunst gewertet werden, doch macht ihre Präsentation im Rahmen des Kunstwerks *Fernsehgalerie* sie zur Fernsehkunst. Gerry Schum ist in der Rolle des Galeristen nicht nur Moderator einer Sendung, sondern Kurator und Künstler seiner *Fernsehausstellung*.³⁴⁶

Ein weiterer Aspekt, wie Künstler im Fernsehprogramm präsent sein können, ist ihre Teilnahme an Interviews und Talkshows. Dabei werden sie entweder zu aktuellen Arbeiten interviewt, die im Rahmen von Kunstereignissen, wie eben der *documenta*, präsentiert werden oder zu Arbeiten, die speziell für das Fernsehen entstanden sind. Die Interviews sind meist als Erläuterung der Kunstwerke gedacht, stellen aber in gewisser Weise auch einen Teil des Kunstwerks dar. Oft wird in das reine Interview eine weitere Performance integriert. So beispielsweise bei Peter Weibels Auftritt in einer Magazinsendung des *ORF*. In der Sendung *Club 2* vom 9.3.1983 führte Weibel seine Performance *Zeitblut* aus dem Jahr 1972/83 auf. Die *Tele-Aktion VII* bestand aus einem Statement Weibels: „Ich halte einen Vortrag über das Ende der Zeit. Gleichzeitig rinnt aus meinem Arm Blut in einen Glasbehälter, der so aufgestellt ist, dass er sich mit dem Bildschirm deckt. (Die TV-Kamera steht statisch hinter dem Glasbehälter.) Der Glasbehälter (=TV-Apparat) läuft voll mit meinem Blut. So lange, bis der TV-Schirm voll mit Blut ist und ich hinter der Blutwand nicht mehr sichtbar bin.“³⁴⁷ Während er dies dem Fernsehzuschauer vortrug, ließ er sich an eine Kanüle anschließen und sein Blut in ein Behältnis laufen, dessen Oberfläche sich exakt mit dem Monitor des Fernsehens

³⁴⁶ Henschel, Dorothée: Die Ausstellung als Kunstwerk – Die Fernsehgalerie Berlin von Gerry Schum als öffentliches Medium minimalistischer Tendenzen in Deutschland 1969/1970. In: Wiehager, Renate (Hrsg.): *Minimalism in Germany. The Sixties*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2012, S. 487-493.

³⁴⁷ Peter Weibel in „Zeitblut“ 1972/83.

zu Hause deckte. Zum Schluss der Performance bedeckt also das Blut des Künstlers, sein Lebenselixier, das Fernsehbild. Der Künstler ist also als Talkshowgast im Fernsehen präsent, aber gleichzeitig auch als performender Künstler. Auffallend ist, dass es sich bei diesen Aktionen meist um medienkritische Diskurse handelt, die dem Zuschauer die Mängel des Mediums Fernsehen vor Augen führen.

Christoph Schlingensiefel wählt in seiner berühmten Reihe *Talk 2000* die Rolle des Talkshow-Moderators, wird damit Teil eines klassischen Fernsehformates und nimmt eine fernsehimmanente Rolle ein. Jedoch sind die Talkshows geprägt von spontanen, ungeplanten Aktionen, die zur Abwesenheit des Moderators und zu peinlichen Pausen führen. Dadurch führt Schlingensiefel den Zuschauern und den Gästen die Funktionsweisen des Genres der Talkshow vor.

Christian Jankowski arbeitet viel mit und über das Medium Fernsehen. Am 13. November 2009 hat er die Kultursendung *aspekte* im ZDF gestaltet. Hier tritt der Künstler nicht mehr selbst vor die Kamera, sondern wird zum Regisseur einer Fernsehsendung und macht, wie bereits dargestellt, die Moderatoren Wolfgang Herles und Luzia Braun zu seinen Marionetten, zu Kunstobjekten, die den Fernsehzuschauer verunsicherten und damit verdeutlichen, dass hier die Hand des Künstlers Jankowski am Werke war. Jankowski erscheint hier also nicht in persona, sein Wirken prägt jedoch das Fernsehbild entscheidend.

Der Auftritt der Künstler im Fernsehen ist die einfachste und direkteste Methode, das künstlerische Potential des Mediums auszuschöpfen und zu demonstrieren. Mit ihrem Auftritt im Fernsehen erobern die Künstler einen neuen Raum für sich und ihre Kunstwerke. Der persönliche Auftritt im Fernsehen bietet den Künstlern die beste Möglichkeit für Unvorhersehbares und Überraschendes, ohne ihre Aktionen bis ins Detail mit den Fernsehverantwortlichen absprechen zu müssen. Eine Performance gewährt dem Künstler einen gewissen Freiraum und birgt aber gleichzeitig für die Fernsehmacher immer auch die Gefahr, „Opfer“ des freischaffenden Künstlers zu werden.

5.3.8 Fernsehen vs. Video

Wie bereits in den vergangenen Kapiteln deutlich wurde, beinhaltet die Fernsehkunst meist einen Meta-Diskurs über das Medium Fernsehen, das Mediensystem und die Kunst. Da liegt es nahe, dass sich die Künstler und Fernsehmacher auch mit der Unterscheidung zwischen den Medien Fernsehen und Video beschäftigen. Bereits 1977 verdeutlicht auf der sogenannten *Mediendocumenta (documenta 6)* das Motto „Video ≠ TV“, welches über einem der Ausstellungsräume angebracht war, dass die Notwendigkeit zur Differenzierung der Begriffe und deren Bedeutung für die Medienkunst bereits Ende der 1970er Jahre erkannt wurde. Allerdings bezog sich das Motto eher darauf, die neue Videokunst vom Massenmedium Fernsehen abzugrenzen, als darin, auch dem Fernsehen ein künstlerisches Potential außerhalb des reinen Übertragungsmediums zuzugestehen. Die Meta-Diskussion über den aktuellen Zustand der Kunst ist im Rahmen der *documenta 6* Programm. So schreibt *Der Spiegel* in einer Rezension der Ausstellung: „Die Ausstellung soll die von Gattung zu Gattung wechselnden Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Bild-Vermittlung darlegen und die Grundlagenforschung einer ‚Kunst über Kunst‘ nachvollziehen.“³⁴⁸ Und weiter heißt es: „Aber auch ‚Medien‘ im alltäglichen Wortverstand beherrschen ein weites Feld. Neben dem starren Photo ist das bewegte, der Film, ins Documenta-Programm einbezogen; und die Videotechnik, mit der eine junge Künstlergeneration inzwischen ganz geläufig hantiert, hat auch schon ihre Monumente: raumfüllende Installationen wie einen ‚TV-Garten‘ aus Topfpflanzen und bunt changierenden Fernsehbildern vom Pionier des Genres Nam June Paik (SPIEGEL 49/1976) oder eine ‚Treppen‘-Skulptur mit Videoszenen von Paiks Gefährtin Shigeko Kubota. Ferner kann sich der Besucher, in einer Documenta-‚Videothek‘ rund 45 Künstler-Videobänder nach eigener Wahl auf Monitoren vorspielen lassen. Doch soll dieses Kunst-Medium endlich auch einmal zum Massenmedium werden – die Documenta greift auf die Dritten Programme des Deutschen Fernsehens über. Neun wöchentliche Auswahlendungen von Documenta-Videos sind bislang für das Sommer-Abendprogramm im Westen, Norden und in Hessen gesichert. Der Hessische Rundfunk bietet für den Eröffnungsabend obendrein eine Documenta-Übertragung live über Satellit in alle Welt an. Hauptdarsteller sind

³⁴⁸ „Voll bespielt“. In: *Der Spiegel*, Nr. 10/1977, S. 166.

Paik, der amerikanische Video-Spezialist Douglas Davis und Deutschlands Joseph Beuys.³⁴⁹

Schon hier wird deutlich, dass für die Beschreibung der neuen Kunstgattung der Begriff „Video“ gewählt wird und nicht „Fernsehen“. Nur um die Videokunst zum Massenmedium zu machen, wird das Fernsehen herangezogen, indem es als Übertragungsmedium genutzt wird. Das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen wird hier jedoch nicht erkannt. Video erscheint als Subform des Massenmediums Fernsehen besser als Kunstform geeignet, als das Massenmedium selbst. Video wird hier als künstlerische Technik, ähnlich der Malerei, Grafik oder Skulptur gesehen; das Fernsehen korrespondiert mit der Ebene der unterschiedlichen Ausstellungsräume wie Galerien, Museen oder anderer Kulträume.

Der Künstler Robert Wilson produzierte 1978 für das ZDF die Arbeit *Video 50*.³⁵⁰ Dazu schrieb er: „Auf dem Theater habe ich Stücke inszeniert, die 168 Stunden lang, die 24 Stunden lang, die fünf Stunden lang waren. Für ‚Video 50‘ habe ich 30 Sekunden ausgewählt. Die Episoden sind kurz, in sich abgeschlossen, unabhängig voneinander. Einige sind kleine Dramen, andere sind kurze Geschichten, es gibt Porträts, Stillleben und Landschaftsbilder.“³⁵¹ Die Erstsending im deutschen Fernsehen erfolgte am 20.07.1978 um 22.05 Uhr. Die Arbeit war im Auftrag des ZDF entstanden und war die erste für das Fernsehen entstandene Arbeit des amerikanischen Theaterregisseurs. Wie oben bereits beschrieben, handelte es sich um 98 je ca. 30 Sekunden lange Videospots. Ähnlich wie seine Theaterarbeiten der 1960er-Jahre sollten die rätselhaften und enigmatischen Bilder den Zuschauer verwirren. Die Produktion sollte die Ästhetik seines „Bildertheaters“ aufgreifen und in seiner Bildsprache, die die Relation von Bühnenzeit und Echtzeit aufgreift, ein fernsehgerechtes Format entwickeln. Doris Krystof beschreibt die Arbeit als einen Ausdruck der „artifizielle[n] Bildsprache des Surrealismus, der Werbefotografie der 1950er-Jahre und des Hollywoodkinos“.³⁵² In der

³⁴⁹ Ebd., S. 166f.

³⁵⁰ dazu: Crimp, Douglas: Pictures. In: Pictures: An Exhibition of the Work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Roberto Longo, Philipp Smith, New York 1977, S. 3-29; FAZ 22.07.1978 Georg Hensel; Süddeutsche Zeitung 22.07.1978 Eckhardt Schmidt; Jean-Paul Fargier: Entretien avec Bob Wilson, in: Cahier du Cinéma, Nr. 336, Paris, Mai 1982; Klaus Wienert: Video 50, in: Tele Special, Sendedatum 20.07.1978, ZDF Unternehmensarchiv, ZDF Mainz 1978, Bestand Sekundäre Programmüberlieferung.

³⁵¹Zitiert nach Krystof, Doris: 1978. Video 50. Robert Wilson, S. 168. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 168-173.

³⁵² Ebd., S. 168.

Dramaturgie der Sendung gibt es zwei verschiedene Bildtypen: zum einen mehrfach wiederkehrende Bilder und zum anderen nur einmal auftauchende Bilder, die Kunst, Film und Fernsehen zitieren. Die Szenen spielen mit der Verblüffung und Verwirrung des Zuschauers, eine zusammenhängende Dramaturgie der 51-minütigen Sendung ist dabei nicht auszumachen. Nach Krystof werde „die lineare Chronologie kontinuierlichen Erzählens [...] von einer assoziativ verfahrenen Simultantechnik abgelöst.“³⁵³ Wilson legte großen Wert auf die Eigenständigkeit der einzelnen Szenen, da das Werk zunächst nicht als geschlossenes Werk betrachtet werden sollte. Es sollte ursprünglich nur einmal zusammenhängend gezeigt werden. Die einzelnen Szenen waren vielmehr zur Einblendung in den Sendepausen gedacht, sie sollten das Testbild ersetzen. Erst die Videoedition und die wiederholte Sendung im ZDF lässt die 50 Videos als geschlossenes Werk erscheinen. Wie so oft entfernt dies jedoch die Arbeit von der ursprünglichen Intention des Künstlers, denn die heute als Videokunst bewertete Arbeit, wurde zunächst als Fernsehkunst produziert. Video war ursprünglich lediglich die Technik, die Disposition war jedoch das Medium Fernsehen. Sowohl die Dauer der einzelnen Videos als auch der Sendekontext sind eindeutig dem Medium Fernsehen entnommen. Erst der Titel und der spätere Publikationszusammenhang als Videoedition haben die Rezeption des Werkes verändert. Und so verwundert es nicht, dass die heutige Rezeption den ursprünglichen Entstehungskontext für das Fernsehen nur noch im Nebensatz erwähnt: „Video 50' ist ein außergewöhnliches Videoskizzenbuch, eine sehr originelle, visuell dramatische und häufig humorvolle Sammlung, die hundert gekürzte, für das Fernsehen produzierte ‚Episoden‘ umfasst. Der Stil dieses rätselhaften, sich in dreißig-sekündigen Häppchen entfaltenden Essays ist gekennzeichnet durch eine trockene Theatralik, symbolhafte Bildersprache, surrealistische Nebeneinanderstellungen und wiederkehrende visuelle Schlüssel motive. Durch die Verschmelzung der überraschenden visuellen Logik und Rhythmen mit unerwarteten zeitlichen Veränderungen hat Wilson ein ungeheuer geistreiches und poetisches Werk geschaffen.“³⁵⁴

Auch Lydia Haustein schreibt 2003 in ihrer Arbeit zur Videokunst: „1978 produzierte Robert Wilson, der damals tatsächlich noch kritisch Position bezog, mit ‚Video 50‘ ein Videoband für das Fernsehen, das spezifische ‚Bilder‘ aus Werbung, Film und Theater

³⁵³ Ebd., S. 171.

³⁵⁴ www.medienkunstnetz.de (Stand 20.07.2016).

zusammenfasste und die Grenzen zwischen High und Low eliminieren sollte.“³⁵⁵ Zwar beschreibt Haustein auch, dass mit der *Fernsehgalerie Berlin* der Versuch unternommen worden sei, „Kunst mit dem Fernsehen zu machen, statt – wie bis dahin üblich – Kunst im Fernsehen zu zeigen“³⁵⁶, jedoch versteht sie unter „Kunst mit dem Fernsehen zu machen“ das Präsentieren von Videoarbeiten im Fernsehen. Eine andere Art der Verbindung von Fernsehen und Video sieht Haustein darin, dass Künstler immer wieder Fernsehbilder bearbeiten, neu komponieren und zusammensetzen. So schreibt sie: „Fernsehen und Video gehen eine wechselseitige Beziehung ein, die im Laufe der Zeit immer wieder unterschiedliche Akzente hervorbringen. So hebt der Kritiker David Ross zu Recht hervor, dass das kommerzielle Fernsehen mit seinen vielen Programmen einen größeren Einfluss auf das Leben ausübe als soziale Beziehungen. Es werde deshalb in den künstlerischen Medienwerken nicht nur häufiger zitiert, sondern auch in seinen formalen Strukturen kritisiert.“³⁵⁷

Dieser letzte Aspekt der inhaltlichen Analyse der Fernsehkunstprojekte macht also nochmals deutlich, dass immer wieder eine Vermischung der Medien Video und Fernsehen stattfindet, da die beiden Medien eben eine wechselseitige Beziehung eingegangen sind. Fernsehen arbeitet mit der Videotechnik, und auch Fernsehkünstler wie Paik, Wilson oder Douglas tun dies, jedoch ist Video für die Fernsehkunst nur eine Aufnahme- und Abspieltechnik, so wie das Fernsehen für die Videokunst ein Übertragungsmedium ist, in diesem Falle jedoch nicht das künstlerische Medium. Es existiert also eine Kooexistenz von Video- und Fernsehkunst. Doch ist darauf hinzuweisen, dass die Sendung von Videokunst im Fernsehen sie noch nicht zu Fernsehkunst macht. Demnach existiert Wilsons Arbeit *Video 50* als Fernsehkunst, wenn sie im Rahmen einer Intervention als Einzelspots zwischen den Sendungen gezeigt wird, und als Videokunst in dem Moment, wo sie als zusammenhängendes Videoband präsentiert wird. Wilsons Arbeit verdeutlicht sehr gut den Gegensatz zwischen Fernsehen und Video und soll deswegen auch als einziges Beispiel für „Fernsehen vs. Video“ genannt werden.

³⁵⁵Haustein, Lydia: Videokunst. München: C.H.Beck 2003, S. 103.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd., S. 109.

6. Wirkungsgeschichte

„Das Versagen des Fernsehens ist die Verinnerlichung der Mittelbarkeit. Jene Respektlosigkeit, mit der man meint, alles und jedes vermitteln zu können, sogar zu müssen. Schließlich sei ›das Fernsehen ein Massenmedium‹ und verlange ›die fernsehgerechte Aufarbeitung‹. – Wer glaubt denn allen Ernstes, dass es die gleichen ›Massen‹ sind, die die ›Sportschau‹, ›Das Wort zum Sonntag‹ und ›Titel, Thesen, Temperamente‹ konsumieren? Niemand. Doch die selbstverordnete Aufbereitung ist der Minderwertigkeitskomplex des Mediums. Wer sich selbst wenig zutraut – das Fernsehen schwankt immer noch zwischen den abgedroschenen Klischees von bebildertem Hörfunk und Puschenkino – der traut auch keiner Sache selbst. [...] Man stelle sich jetzt einmal in der verkrusteten Fernsehlandschaft das ›Selbstbegräbnis‹ von Keith Arnatt vor. 1969 brachte es der WDR in Köln zu der aus heutiger Sicht revolutionären Tat und unterbrach neun Tage lang zweimal pro Abend sein laufendes Programm und zeigte für jeweils zwei Sekunden ein Bild aus der Sequenz Keith Arnatts. Ein Fernsehen, das mit einer solchen Selbst-Verständlichkeit [sic!] seine Allgegenwart relativiert, wäre dann tatsächlich ein Verantwortliches. Es fehlt dabei nicht an Künstlern, diesen Anspruch zu verwirklichen.“³⁵⁸ So die Einschätzung im Jahr 1982 in der ersten Publikation in Deutschland, die den Schwerpunkt auf die Videokunstszene legte, „Videokunst in Deutschland 1963-1982“ von Wulf Herzogenrath.

Und auch 30 Jahre später, im Jahr 2013, hat sich in der Publikation zur Ausstellung „40 Jahre Videokunst“, ebenfalls von Wulf Herzogenrath, an dieser Einstellung nichts verändert. Die gängige Meinung lautet nämlich, dass zwar Videokunst im Fernsehen gesendet wird und auch Kunstvermittlung und -berichterstattung stattfindet, dass eine eigenständige Fernsehkunst, die das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen ausnutzt, jedoch nicht existiert.

Die vergangenen Kapitel haben nun aber bereits gezeigt, dass es Fernsehkunst seit den Anfängen des Fernsehens in Deutschland sehr wohl gab, aber auch noch in der jüngsten Vergangenheit immer wieder gibt. Deutlich wurde aber auch, dass die Fernsehkunst immer wieder anderen Kategorien zugeordnet wurde – so zum Beispiel der Videokunst oder ganz allgemein der Medienkunst.

³⁵⁸ Pickshaus, Peter Moritz: Kleiner Unterschied, großes Mißverständnis. Zum Verhältnis Film/Video/Fernsehen, S. 70. In: Herzogenrath, Wulf: Videokunst in Deutschland 1963-1982. Stuttgart: Hatje Cantz 1982, S. 68-70.

Im folgenden Kapitel soll der Versuch unternommen werden, die Frage zu erörtern, warum eine Verbindung von Kunst und Fernsehen so vehement ausgeschlossen wird. „Fernsehkunst existiert nicht, weil sie nicht existieren darf“ – so könnte die provokante These lauten.

6.1 Kunst- und Medienkritik

Eine entscheidende Rolle bei der Bewertung und Einordnung der Fernsehkunstprojekte in einen kunst- und medienwissenschaftlichen Kontext übernimmt die unmittelbare Kunst- und Medienkritik, die beide einen großen Anteil an der Rezeptionsgeschichte der Fernsehkunst haben. Die direkte Reaktion auf die Ausstrahlung hat entscheidend zur weiteren Aufführungsgeschichte der Fernsehkunstwerke beigetragen. Arbeiten, die aufgrund schlechter Einschaltquoten und schlechter Kritiken, einmalige Aktionen blieben, tragen zum Image der Fernsehkunst bei, denn Fernsehkunst wird immer an der Einschaltquote und dem daraus abzulesenden Erfolg gemessen. Und nicht nur, dass einzelnen Projekte als gescheitert angesehen werden, sondern die Gesamtheit der Rezeption durch den Fernsehzuschauer und die Einschaltquoten führen dazu, dass der Fernsehkunst im Allgemeinen ein Scheitern attestiert wird; es wird sogar geschlussfolgert, dass es keine Fernsehkunst geben könne, da die Versuche allesamt gescheitert seien.³⁵⁹

Zwar wird immer wieder das *Manifest des Spazialismus für das Fernsehen* von Lucio Fontana zitiert, der schreibt: „Durch Radio und Fernsehen werden wir künstlerische Ausdrucksformen von ganz neuer Art ausstrahlen.“³⁶⁰ Jedoch wird Fontanas Ausspruch und auch alle anderen Einschätzungen des Fernsehens als neue Kunstform meist als „Utopie“ gewertet, die nur funktioniert habe, da das europäische Fernsehen in den 1950er-Jahren noch nicht den realen Wettbewerbsbedingungen des Marktes unterlag, wie es zu dieser Zeit bereits in den USA der Fall gewesen sei.³⁶¹ Auch im amerikanischen Fernsehen bezeichnete der Chef der *Radio Corporation of America*, David Sarnoff, im Jahr 1939 das Fernsehen als „Geburt einer neuen Kunst“, die „in einer krisengeschüttelten Welt als Fackel der Hoffnung leuchtet.“³⁶² Und so entwickelten sich interessanterweise in den USA zahlreiche Kooperationen zwischen Künstlern, Hochschulen und Fernsehsendern, die durch das private Fernsehsystem befördert

³⁵⁹ Vgl. dazu Kapitel 2.1

³⁶⁰ Manifesto del movimento spaziale per la televisione, in: Crispolti, Enrico: Fontana, Catalogo generale, Bd. 1. Mailand 1986, S. 36.

³⁶¹ Daniels, Dieter: Medien => Kunst / Kunst => Medien. Vorformen der Medienkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Quelle: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/vorlaeufer/ (Stand 7.2.2005).

³⁶² Sarnoff, David, in: Davis, Douglas/Simmons, Allison (Hrsg.): *The New Television: a public/private Art*. Cambridge/MA, London 1977, S. 3.

wurden, die zu Fernsehkunstprojekten führten.³⁶³ In Europa werden jedoch Fernsehkunstwerke als Vorform von Medienkunst gesehen.³⁶⁴ Diese Behauptung beinhaltet immer auch die These vom Scheitern der Fernsehkunst. Es seien nämlich nur Experimente die scheiterten. Die Künstler hätten sich meist schnell wieder vom Medium Fernsehen verabschiedet und ihre künstlerischen Konzepte verändert.

Selbst die Künstler kamen Ende der 1970er-Jahre zu dem Schluss, dass der Versuch der Fernsehkunst gescheitert sei. So schreibt Ulrike Rosenbach: „Das Fernsehgerät, der ‚Altar‘ der modernen Familie, würde es mindestens 60 % aller Mitbürger ermöglichen, unsere Sendungen zu empfangen. Das waren unsere Theorien, unsere Träume. Wir wollten mit Videosendungen einen Verbreitungsgrad von Kultur erreichen, den kein Museum, keine Galerie und kein Buch hätten leisten können. [...] Übersehen wurden die Machtstellung des Fernsehens, seine Starrheit und seine gesellschaftliche Ideologie, die unsere Walter-Benjamin-Theorie naiv und spassig finden musste.“³⁶⁵ Die Selbsteinschätzung der eigenen Arbeit, wie durch Rosenbach, sowie der Rückzug vieler Künstler, wie beispielsweise Gerry Schum, in die Videokunst haben dazu geführt, dass auch die Kunst- und Medienkritik in der Regel von einem Scheitern der Fernsehkunst ausgeht. Dies wurde auch bis zum jetzigen Zeitpunkt von der Forschung aufgegriffen.³⁶⁶

Gute Beispiele für diese Einschätzung sind die Beurteilungen der frühen Fernsehkunstprojekte von Gerry Schum. Bereits in einem Vorbericht zur *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum* vom 9. April 1969 in der *Frankfurter Rundschau* spricht der Redakteur Werner Rhode explizit nur von einem „Berliner Experiment“³⁶⁷, und das bereits in der Überschrift. Als Ziel der *Fernsehgalerie* wird die andere und intensivere Beteiligung des Fernsehens am „Vermittlungsprozess zwischen Kunstproduzenten und Kunstrezipienten“³⁶⁸ angenommen. Die Kunstwerke werden als „Fernsehwerke“ bezeichnet und die *Fernsehgalerie* wird als Versuch gesehen, „Kunst-Informationen sozusagen aus

³⁶³ Revers, Judith: Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2014. Revers, Judith: Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform. In: Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): Kunst/Fernsehen. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016, S: 57-72.

³⁶⁴Daniels, Dieter: Fernsehen – Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er /1970er Jahren.
Quelle: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/ (Stand 07.02.2005).

³⁶⁵ Zitiert nach Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland, 1963-1982. Stuttgart: Hatje Cantz 1982, S. 99-100.

³⁶⁶ Vgl. auch die Übersicht über den Forschungsstand unter Kapitel 2.1.

³⁶⁷ Rhode, Werner: Fernsehgalerie. LAND ART: ein Berliner Experiment. In: Frankfurter Rundschau, 9.4.1969.

³⁶⁸ Ebd.

erster Hand zu liefern“³⁶⁹. Die verwendete Begrifflichkeit verdeutlicht bereits, wie wenig das eigentliche Ziel der *Fernsehgalerie* von Werner Rhode erkannt wurde, denn Gerry Schum ging es eben gerade nicht darum, „Kunst-Informationen“ zu geben und ein Vermittler zwischen Kunstproduzent und Kunstrezipient zu sein. Zudem sah er in der *Fernsehgalerie* kein Experiment, sondern den Beginn einer ganzen Reihe von Fernsehausstellungen, die eine neue Kunstgattung schaffen sollten, nämlich eine Fernsehkunst, die Kunstbesitz durch Kunstkommunikation ersetzt.³⁷⁰ Und auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* charakterisierte die *Fernsehausstellung I – Land Art* der *Fernsehgalerie* am 9. April 1969 als „Dokumentation über das jüngste Phänomen der internationalen Kunstszene“³⁷¹. In dieser Rezension geht es Camilla Blechen eher um die Werke der Land Art-Künstler als um das Konzept der *Fernsehgalerie*, das lediglich im letzten Absatz angesprochen und als eine von einem „dem Medium Fernsehen unangepasster Darstellungspurismus“ geprägte Sendung bezeichnet wird. Blechen beurteilt damit die Sendung als ein für das Fernsehen ungeeignetes Format.

Hans Strelow sieht am gleichen Tag, im Kontext einer Rezension der Ausstellung *When attitudes become form* in Bern (kuratiert von Harald Szeemann), in der *Fernsehgalerie* einen „frappierenden Plan“, der „der immateriellen Qualität der jüngsten Kunst entspricht“³⁷². Am 14. April 1969 nennt *Der Spiegel* die *Fernsehgalerie* sogar eine „endlich einmal TV-gemäße Kunst-Sendung“³⁷³.

Es zeigt sich hier, dass die Kritiken, die die *Fernsehgalerie* losgelöst von der sich veränderten Kunstwelt in den 1960er-Jahren betrachten, ihren eigentlichen Wert und das eigentliche Konzept als eigenständiges Fernsehkunstwerk nicht verstehen. Eine Kritik, die sich mit den neuen Kunstformen der 1960er-Jahre beschäftigt, rückt die *Fernsehgalerie* in einen anderen Kontext, nämlich in den eines eigenständigen

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Die *Fernsehgalerie* und ihre Rezeptionsgeschichte habe ich schon ausführlich in meiner Magisterarbeit „Kunst und Fernsehen. Die *Fernsehgalerie* Berlin Gerry Schum“ im Jahr 2006 behandelt.

³⁷¹ Blechen, Camilla: Die Flucht ins Freie. Fernsehfilme über das Phänomen „Land Art“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.4.1969.

³⁷² Strelow, Hans: Regungen einer neuen Romantik. Kunst am Ende des mechanischen Zeitalters. Ausstellung in Bern. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.4.1969.

³⁷³ *Der Spiegel*, 14.4.1969.

Konzeptkunstwerks. Hier sind nicht nur die einzelnen Filme Kunst, sondern die Sendung und deren Produzent werden zu Kunstwerk und Künstler.³⁷⁴

Dennoch überwiegen die Kritiken und Rezensionen, die in der *Fernsehgalerie* gescheiterte Projekte und dem Fernsehen unangemessene Sendeformen sehen. Interessant ist, dass ein Großteil der Rezensionen das eigentliche Interesse der *Fernsehgalerie* missverstehen, obwohl dieses doch sogar in den Ankündigungen explizit formuliert wird, so beispielsweise in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* vom 15. April 1969: „Die Fernsehgalerie versteht sich nicht als Dokumentation von außerhalb des Fernsehens existierenden Kunstobjekten, sondern Kunst findet im Augenblick der Sendung statt.“³⁷⁵ In den *Düsseldorfer Heften* vom Juli 1969 wird von Klaus Ulrich Reinke die Verbindung zwischen Gerry Schums Idee und Marshall McLuhans Kommunikationsthesen hergestellt. Schums Konzeption habe etwas mit McLuhans Thesen zu tun, nach denen der Kunstbesitz heute als überholt gelte und an seine Stelle die Kunstkommunikation getreten sei.³⁷⁶ Hiermit wird Schum in die damals aktuellen soziologischen Überlegungen zur Rolle des Fernsehens in der Gesellschaft und seiner Funktion für die Kunst gestellt. Auf diese kurz auf die ersten Ausstrahlungen folgenden Kritiken und Rezensionen beziehen sich auch die bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen zur *Fernsehgalerie*. Besonders hartnäckig hat sich, wie bereits betont, die Einschätzung gehalten, dass die Projekte gescheitert seien. Worin das Scheitern bestand, wird dabei aber selten näher beschrieben. Noch in der letzten großen Publikation zur *Fernsehgalerie Gerry Schum* aus dem Jahr 2003, herausgegeben von Ulrike Groos, Barbara Hess und Ursula Wevers, heißt es im Vorwort: „Dieser Utopie, aber auch dem Scheitern des Projektes, dessen idealistischer Ansatz von den öffentlich-rechtlichen deutschen Sendeanstalten bald nicht mehr mitgetragen wurde, wird in der Ausstellung und in der Publikation nachgegangen.“³⁷⁷ Dass eine Veränderung des Dispositivs Fernsehens und die Entwicklung neuer Fernsehkunstgenres zu einer Ablösung des Konzeptes *Fernsehgalerie* geführt haben könnte, wird dabei nicht in Betracht gezogen. Und so hat sich bis in die jüngsten

³⁷⁴ Vgl. hierzu: Henschel, Dorothee: Die Ausstellung als Kunstwerk – Die Fernsehgalerie Berlin von Gerry Schum als öffentliches Medium minimalistischer Tendenzen in Deutschland 1969/1970. In: Wiehager, Renate (Hrsg.): *Minimalism in Germany. The Sixties*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2012, S. 487-493.

³⁷⁵ Kunst findet in der Natur statt. In: *Augsburger Allgemeine*, 15.4.1969.

³⁷⁶ Reinke, Klaus Ulrich: Soviel Natur macht dumm! Fernseh-Galerie Gerry Schum ist Wahldüsseldorfer geworden. In: *Düsseldorfer Hefte*, Juli 1969.

³⁷⁷ Groos, Ulrike/Lunghi, Enrico/Fernandes, Joao/Look, Ulrich: Vorwort zum Ausstellungskatalog „Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum, hrsg. von Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula. Düsseldorf: Snoeck 2003, S. 6.

Publikationen zum Thema Kunst und Fernsehen stets der Mythos vom Scheitern der Fernsehkunst gehalten, und das obwohl immer wieder renommierte und aktuell gefragte zeitgenössische Künstler in Kooperation mit dem Fernsehen treten.³⁷⁸

Ein Beispiel, das auch in der Fernseh- und Kunstkritik ausführlich besprochen wurde, ist die Zusammenarbeit von Christian Jankowski (2009), Erwin Wurm (2010) und John Bock (2016) mit dem *aspekte*-Team. In allen drei Fällen wurde den Künstlern eine Übernahme der Sendung gestattet, die diese dann nach ihren Vorstellungen gestalten und zum Kunstwerk machen konnten. Obwohl die einzelnen Magazinbeiträge zwar unberührt von der künstlerischen Intervention blieben und die etablierte Sendungsästhetik mit der Moderation beibehalten wurde, nutzten die Künstler den Live-Aspekt der unter Mitwirkung der Moderatoren gestalteten Magazinsendung.

Das Fernsehen nutzt hier sein Alleinstellungsmerkmal und sein spezifisches Dispositiv. Die Flüchtigkeit und der Aspekt, der schon für Schum von besonderer Bedeutung war, nämlich, dass das Kunstwerk nur im Moment der Sendung stattfindet, spielt auch für die *aspekte*-Sendungen eine Rolle. Es scheint, als sehe das Fernsehen in den Kooperationen mit zeitgenössischen Künstlern die Chance, seine Besonderheit im Gegensatz zu Video-on-demand-Angeboten wie *Amazon*, *Netflix* oder *Sky* herauszustellen. Daniel Fiedler, Leiter der *ZDF*-Redaktion *Kultur Berlin*, schreibt zur aktuellsten Kooperation zwischen *aspekte* und dem Künstler John Bock: „Fernsehen als Kunst und Kunst als Fernseherlebnis. Das gibt es nur bei ‚aspekte‘.“³⁷⁹

Ähnlich wie bei der Sendung *TRIP* nutzt das *ZDF* im Fall der *aspekte*-Sendung das eigene Presseportal offensiv zur Darstellung der Produktion und dem Wirken des Künstlers hinter den Kulissen. Der Sender legt offensichtlich großen Wert darauf, die eigene Experimentierfreudigkeit mit Fernsehkunst zu demonstrieren und das nicht nur durch die Ausstrahlung der von den Künstlern gestalteten Sendungen, sondern auch durch die eigenen Berichterstattung über die Sendungen. Dieses offensive Vorgehen des *ZDF* bringt die Sendungen auf die Agenda und führt dazu, dass die Tagespresse und die Fachpresse die Werke besprechen.³⁸⁰

³⁷⁸ Vgl. Kapitel 2.1 Forschungsstand.

³⁷⁹ Kunstalarm bei *ZDF*-„aspekte“: Aktionskünstler John Bock macht mit Lars Eidinger aus der nächsten Sendung ein Kunstwerk. Quelle: <http://www.presseportal.de/print/3426458-print.html> (Stand 12.11.2016).

³⁸⁰ Neben den großen Tageszeitungen *Süddeutsche Zeitung* und *Frankfurter Allgemeine Zeitung* nehmen auch die Kunstzeitschriften *Monopol* und das *Art Magazin* die Sendung in ihre Berichterstattung auf.

2009 wurde die erste Zusammenarbeit mit Jankowski von der Presse relativ kritisch aufgenommen. So schreibt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: „Die Erwartungen waren also hoch, als angekündigt wurde, dass der Medienkünstler die ZDF-Sendung ‚Aspekte‘ am 13. November gestalten würde. Er wolle inhaltlich alles auf den Kopf stellen, ließ Jankowski verlautbaren, merkte dann aber anscheinend, dass er nur ein formales Detail würde ändern müssen, um die Abgründe offenzulegen. Sein Eingriff: Jankowski stellte die Moderatoren im buchstäblichen Sinn auf den Kopf - das war's schon. [...] Ein Experiment? Das Moderieren war ein anstrengendes Spektakel, auch für den Betrachter der armen kopfstehenden Geschöpfe, dem sich die Frage, was eigentlich Kunst ist, in diesem Zusammenhang wohl kaum aufgedrängt hätte, wäre sie nicht das unglücklich gewählte Motto der Sendung gewesen.“³⁸¹ Am Ende steht für die Kritiker eigentlich fest, dass auch dieses Projekt gescheitert sei. Jankowski habe alle zum Narren gehalten. Und auch 2010 bleiben der Kunstkritik Zweifel am Gelingen des künstlerischen Konzeptes von Erwin Wurm: „Ob nun auch aus der ‚Aspekte‘-Sendung ein Kunstwerk geworden ist, man wird es zumindest bezweifeln dürfen. Fest steht: Wurm blieb derselbe, wie man ihn kennt und schätzt – nicht mehr, nicht weniger. Eine seiner letzten großen Ausstellungen hieß ‚The artist who swallowed the world‘. Am Freitag gelang es ihm, auch das Medium Fernsehen zu schlucken.“³⁸² Nach diesen beiden, nur wenig positiv rezipierten Kooperationen zwischen renommierten Künstlern und dem Fernsehen, versuchte man es in der *aspekte*-Sendung, nach einem Moderatorenwechsel im Jahr 2012³⁸³, 2016 nochmals mit einer Kooperation mit einem Künstler – dem Aktionskünstler John Bock. Zu dieser Aktion titelt *monopol* im Vorfeld: „Wenn Fernsehen zur Kunst wird“³⁸⁴. Jedoch lässt der Autor auch hier bereits im Vorfeld Zweifel am Erfolg der Sendung aufkommen: „Ob es Bock gelingt, seine sonderbare und irritierende Kunst auch im TV wirken zu lassen und ‚Performance und Skulptur zu einem Fernseh-Kunstereignis zusammenfließen zu lassen‘, wie es die Presseankündigung verspricht, wird sich zeigen. Einschalten sollte man auf jeden Fall.“³⁸⁵

³⁸¹ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehkritik-aspekte-kopfstand-im-narrenkaefig-1879112.html> (Stand 6.1.2017).

³⁸² <http://www.monopol-magazin.de/bei-schwerem-atem-ueber-kunst-nachdenken> (Stand 5.4.2017).

³⁸³ Das Kulturmagazin *aspekte* im ZDF wurde zwischen 1993 und 2011 von Luzia Braun und seit 2000 im Wechsel mit Wolfgang Hermes gesendet. Seit 2012 moderiert Katty Salié im Wechsel mit Tobias Schlegel die zunächst 30-minütige, seit 2014 die 45-minütige Sendung. Seit 2014 ist die Sendung nicht nur 15 Minuten länger, sondern wird live on tape und mit Publikum aufgezeichnet, Auftritte und Gespräche mit Künstlern gehören seitdem fest zur Sendung.

³⁸⁴ <http://www.art-magazin.de/szene/17269-rtkl-tv-sendung-von-john-bock-wenn-fernsehen-zur-kunst-wird> (Stand 6.1.2017).

³⁸⁵ Ebd.

Die *aspekte*-Fernsehkunstwerke werden vom Sender und den Künstlern ähnlich positiv und hoffnungsvoll angesehen wie bereits die Versuche von Kooperationen zwischen zeitgenössischen Künstlern und dem Fernsehen der vergangenen 50 Jahre. Die Kunstkritik und die öffentliche Diskussion darüber bringen jedoch den Aktionen immer wieder den Ruf ein, gescheitert zu sein. Im öffentlichen Diskurs hat sich also seit dem Beginn der Fernsehkunst nicht viel verändert.

6.2 Bewertung durch das Fernsehen am Beispiel von *Black Gate Cologne*

In der ersten Überblicksdarstellung zu Videokunst im Fernsehen äußert sich Wibke von Bonin zur Frage „Video und Fernsehen: Wer braucht wen?“³⁸⁶ Auch 1985 zieht sie ein erstes Fazit zur Fernsehkunst.³⁸⁷ 1994 beschäftigte sie sich wiederum mit der Möglichkeit, Kunstvermittlung durch das Fernsehen zu betreiben.³⁸⁸ Und immer schreibt sie aus der Perspektive des Fernsehens, denn Wibke von Bonin war 30 Jahre lang, von 1966 bis 1996, leitende Redakteurin für Bildende Kunst beim *WDR*. Nach ihrem Studium der Germanistik, Romanistik und Kunstgeschichte arbeitete sie zunächst mit Harald Szeemann an der *Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden*, bevor sie 1966 zum *WDR* nach Köln wechselte. Beim *WDR* war sie für ca. 50 jährlich produzierte Sendungen verantwortlich; bekannt wurde sie jedoch mit der Serie *1000 Meisterwerke* zwischen 1981 und 1994. Die Serie geht zurück auf das von Edwin Mulins für die *BBC* entwickelte Konzept *100 Great Paintings*. Die Sendereihe filmte, ganz im Sinne des Kulturfilms und des Bildungsfernsehens, einzelne Kunstwerke, fast immer Gemälde, ab und hinterlegte sie mit einem kunsthistorischen und kunstpädagogischen Kommentar. Diese Methode rief immer wieder Kritiker auf den Plan, die den von Walter Benjamin konstatierten Verlust der Aura der Kunstwerke³⁸⁹ durch das Abfilmen und Senden in Schwarz-Weiß monierten. Die zehnminütigen Sendungen wurden stets von derselben, eigens für die Sendung komponierten Titelmelodie und demselben Titelbild eingeleitet. Das Titelbild verortet die Sendung eindeutig im Raum der Kunst, da es sich um den großen Treppenaufgang im *Musée du Louvre* mit der berühmten *Venus von Milo* handelte. Jedoch ging es in dieser Sendereihe nicht um eine eigenständige Fernsehkunst, sondern um Kunstvermittlung durch das Fernsehen. Dies gelang der Sendung, die ein großes Publikum hatte, denn die Serie wurde von bis zu fünf Millionen Zuschauern gesehen und war so erfolgreich, dass die zunächst auf 100 Folgen angelegte Serie auf 1000 erweitert werden musste. Zusätzlich erschienen die

³⁸⁶ von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen? In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 133-135.

³⁸⁷ von Bonin, Wibke: Eigentlich gescheitert... Erfahrungen mit Videokunst im Fernsehen. In: Kunstforum International. Band 9-10/1985.

³⁸⁸ von Bonin, Wibke: Kunstvermittlung durch das Fernsehen? In: Kunst und Manipulation: die Moderne zwischen Markt und Meinung, Band 68 der Berichte und Studien der Hanns-Seidel-Stiftung, 1994.

³⁸⁹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [zuerst 1936]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Begleitbände zur Serie sowie Video-, DVD- und Blue-ray-Editionen. 1986 wurde Wibke von Bonin für *1000 Meisterwerke* mit der Goldenen Kamera ausgezeichnet. Doch wird Wibke von Bonins Name immer auch mit *Black Gate Cologne* aus dem Jahr 1968 von Otto Piene und Aldo Tambellini in Verbindung gebracht. Diese Live-Aktion mit Publikumsbeteiligung im Studio, in die Filme und Lichtobjekte integriert wurden, hat ikonischen Status erreicht und wurde durch die kunsthistorische Bewertung zum Mythos der Fernsehkunst.

Wibke von Bonin stellte ihre Sendung immer wieder vor und beleuchtete die damaligen Möglichkeiten, einem Publikum zeitgenössische und neueste Kunst zu vermitteln und Künstler am Entstehungsprozess von Sendungen zu beteiligen. Und so gut wie die *1000 Meisterwerke* als Kunstvermittlung in den Darstellungen bewertet werden, so kritisch wird das Fernsehkunstwerk *Black Gate Cologne* auch von ihr als der zuständigen Redakteurin beider Formate gesehen. So beginnt sie ihre Überlegung zu „Video und Fernsehen“ folgendermaßen: „Mit Mack sind wir in die Wüste gezogen, mit Piene auf Hawaiis Vulkane, Uecker begnügte sich mit dem Strand von El-Alamein für seine Performances vor der Filmkamera: Das Abenteuer *ZERO*, von Künstlern inszeniert, von uns auf Eastman Color gebannt und am Schneidetisch auf 45 Minuten getrimmt – da wurde die Sendung zum Kunstwerk, der Film zeigt Höhenflüge, Spiele, Träume, fast zu schön, um wahr zu sein ...Gewissermaßen unsere Glanzstücke; publikumswirksam kunstvermittelnd, doch auch in der gelungenen Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Fernsehteams eitel Freud. Aber kein Hahn schreit nach ihnen, das heißt kein Mensch schreibt von ihnen. Nein: unser Renner ist so ein schwarzweißes Bildgebodel mit Brummtton und Sirenen! Das liegt nun zwar auch schon wieder lange ungesendet im Archiv (nach vier Ausstrahlungen 1969, 1970, 1971, 1974), aber je weniger es gesehen wird, desto mehr wird es offenbar zum Mythos. Glaubt man den in Katalogen veröffentlichten Annalen der Videokunst, so wurden am 30.8.1968 Zeichen gesetzt, als wir im *WDR-Studio E* eine Show aufzeichneten, die es vorher und nachher auch ohne uns gab.“³⁹⁰ Mit dem „Bildgebodel“ ist *Black Gate Cologne* gemeint. Im Folgenden beschreibt Wibke von Bonin das Zustandekommen des Projektes, die Produktion im Studio sowie die Postproduktion der 45-minütigen Sendung.³⁹¹ Dabei lässt sie keinen Zweifel daran, dass für sie das Ergebnis nicht die erhoffte Wirkung

³⁹⁰ von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen? S. 133. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 133-135.

³⁹¹ Nach der Erstsendung wurde die ursprüngliche Fassung von 45 Minuten auf 23 Minuten gekürzt.

hatte: „Beim Anschauen des Resultats jedoch stellte sich noch am selben Abend Ernüchterung ein,“³⁹² so von Bonins eigene Bewertung der Produktion. Zudem zitiert sie eine Zuschauerkritik, die in den öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs Einzug gehalten hat: „Am Anfang war ich recht beeindruckt, nach einer Weile gelangweilt und zum Schluß ging mir die Sendung gründlich auf die Nerven. Das läßt sich folgendermaßen erklären: zuerst ist man geblendet von den ungewohnten optischen Reizen. Nach einiger Zeit erkennt man das Ganze aber nur als eine elektronische Spielerei ohne ein spezifisch-ästhetisches Prinzip. Zuletzt werden die Sinnesorgane durch die Schnelligkeit der optischen Signale und die Stupidität der Geräuschkulisse zunehmend irritiert.“³⁹³ Interessant ist, dass von Bonin dieser Zuschauerkritik nicht widerspricht, sondern diese unkommentiert stehenlässt. Dadurch vermittelt sie den Eindruck, dass sie sich der Kritik anschließt. Und so resümiert sie am Schluss ihrer Betrachtung: „Die jeweils 45 Minuten wurden den Erwartungen der Produzenten allerdings nicht gerecht. Trotz der großen Bild- und Tonfülle stellte sich bei der Rückspiegelung eine nicht zu leugnende Monotonie ein. [...] Nachfolgeproduktionen dieser Art gab es im *WDR* nicht. Dazu war der Erfolg der Sendung bei den Fernsehzuschauern zu gering. Und in den Akten der Kunst-Redaktion mahnt die Kostenrechnung: 45 000,- DM für 23 Minuten Sendezeit.“³⁹⁴

Am Interessantesten ist jedoch ihre Überlegung, ob die Fernsehstudios mit dem Aufkommen der elektronischen Aufzeichnungsmöglichkeiten und deren Zugänglichkeit für Gruppen außerhalb des professionellen Fernsehbetriebs, also auch für Künstler, überhaupt noch die geeigneten Produktionsstätten für Kunst seien. Vielmehr sieht sie im „größer werdenden Angebot fertiger Video-Produktionen von Künstlern“³⁹⁵ eine geeignete Möglichkeit Kunstwerke für die Sendung im Fernsehen auszuwählen. Dies widerspricht jedoch dem ursprünglichen Gedanken der Künstler, eine eigene Fernsehkunst mit den Mitteln des Mediums Fernsehen zu entwickeln.

Die Analyse Wibke von Bonins ist jedoch symptomatisch für die Reflexion der Fernsehkunst durch das Medium und dessen Vertreter. So engagiert Wibke von Bonin

³⁹² von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen? S. 133. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 133-135.

³⁹³ zitiert nach ebd.

³⁹⁴ von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen? S. 135. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 133-135.

³⁹⁵ Ebd.

in der von ihr aufgebauten Kunstredaktion des *WDR* ist, so sehr ist sie doch in den Zwängen des Systems Fernsehen und dessen Regeln gefangen. Doch schließt sich das Moment der Monotonie und der Langeweile beim Betrachter mit dem Dispositiv Kunst nicht aus und ist sogar häufig ein intendierter Effekt des Kunstwerks. Zum Dispositiv Fernsehen schien diese künstlerische Intention nicht zu passen, und das Risiko, dass der gelangweilte Zuschauer umschaltet, glaubten die Fernsehverantwortlichen offenbar nicht eingehen zu können. Und so ist es doch eigentlich nicht die Monotonie der Bilder und Töne, die eine Folgeproduktion im *WDR* ausschließen, sondern es die Bewertung durch die Institution Fernsehen. Nicht das Kunstwerk in seiner Erscheinungsweise, Ästhetik und Wirkung ist gescheitert, sondern es fehlt die Akzeptanz durch die Institution Fernsehen. Und so kommt es dazu, dass *Black Gate Cologne* von den Fernsehverantwortlichen als gescheitert gilt.

Andere Werke wurden nicht wie *Black Gate Cologne* im Wissenschaftskontext durch Vertreter des Fernsehens rezipiert und eingeordnet, sondern erfuhren ihre Bewertung im Rahmen von Fernsehsendungen. Meist sind es Magazinsendungen oder Dokumentationen, die sich mit einzelnen Künstlern oder Fernsehkunstwerken auseinandersetzen, so beispielsweise die *aspekte*-Sondersendung zu Richard Kriesches *Malerei deckt zu – Kunst deckt auf*³⁹⁶ im Rahmen der *documenta 6* von 1977. Hier kommen oft die Künstler selbst zu Wort, meist in Form von Interviews oder in begleitenden Dokumentationen über ihre Arbeit. Dabei vermittelt das Fernsehen meist den Eindruck, die Fernsehkunstwerke bedürften einer Erklärung, da sie sonst vom Laien-Fernsehpublikum nicht verstanden würden. Eine theoretische Beschäftigung mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen im Fernsehen findet oft in Magazinsendungen, Diskussionsrunden aus der Kulturberichterstattung statt (*aspekte*, *Kulturzeit*, *Arte*), aber auch in Magazinsendungen, die explizit die Medien zum Thema haben, so beispielsweise *Zapp*. Eine detaillierte Inhaltsanalyse dieser Sendungen würde hier zu weit gehen, sodass die Bemerkung ausreichen soll, dass die in diesen Sendungen geführte Meta-Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen, meist mit einer gesellschaftskritische Auseinandersetzung und der Wirkung des Fernsehens im Allgemeinen einhergeht und selten explizit der Frage nach der Existenz und dem Charakter einer „Fernsehkunst“ nachgeht.

³⁹⁶ Vgl. dazu Kapitel 5.2.4

Beschäftigte sich die Institution Fernsehen in der Anfangszeit der Fernsehkunst weitgehend intern oder, wie im Fall von Wibke von Bonin, mit deutlich zeitlichem Abstand öffentlich mit den durchgeführten Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern, so findet diese in Zeiten des Internets und der eigenen Internetauftritte der Fernsehsendung zeitgleich statt. Ausführliche Berichterstattung, Hintergrundinformationen und Sendungsdetails fanden sich zu *TRIP – Remix your experience*³⁹⁷, aber auch die Kooperationen von *aspekte* mit zeitgenössischen Künstlern wurden auf den sendereigenen Internetseiten medial begleitet.³⁹⁸ Die Berichte sind jedoch meist unkritisch und eher als Werbemaßnahme zu verstehen. Sie dienen den Fernsehkunstprojekten und rücken diese mit erläuternden Texten in einen dem Zuschauer verständlichen Kontext. Blieb der Zuschauer in der Anfangszeit, abgesehen von begleitenden Sendungen, oft allein mit seinen Erfahrungen, so bekommt er heute durch das Internet eine kunstvermittelnde Hilfestellung an die Hand. Die Beiträge auf den Internetseiten, aber auch die Speicherung der Beiträge und die Abrufbarkeit in den Mediatheken verändern den Charakter der Fernsehkunst. Das Fernsehen hat nun die Möglichkeit, dem Zuschauer gleich eine Interpretationsmöglichkeit und eine vorbereitete Analyse und Einordnung des Kunstwerks zu liefern. Die Rezeption und Bewertung kann also von vornherein von der Institution Fernsehen beeinflusst werden.

Diese Entwicklung macht erneut deutlich, dass die Fernsehkunst und ihre Wahrnehmung im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs von dem sich stets verändernden Dispositiv Fernsehen abhängig ist. So kann nicht von „der Fernsehkunst“ gesprochen werden, auch die Bewertung durch das Fernsehen passt sich den Veränderungen an.

³⁹⁷ <http://www.theaterkanal.de/fernsehen/monat/tipps/1173564416/> (Stand 30.11.2011).

³⁹⁸ Vgl. <https://www.zdf.de/kultur/aspekte/kunstalarm-aspekte-und-die-kunst-fuer-alle-100.html> (Stand 13.1.2017).

6.3 Rückkopplung – wechselseitige Beeinflussung von Kunst und Fernsehen

Wer kennt es nicht, das lodernde Feuer als Begrüßungsbild auf dem Fernseher des Hotelzimmers. Und sogar auf DVD lässt sich *Das große Kaminfeuer* kaufen.³⁹⁹ Und bei *Super RTL* hat das nächtliche lodernde Kaminfeuer zum Sendeschluss, wenn auch nur noch für ungefähr 30 Minuten überlebt.⁴⁰⁰ Zurück geht das uns so selbstverständlich auf den Monitoren unserer Fernseher akzeptierte Bild auf Jan Dibbets *TV as a fireplace*, ein Fernsehkunstwerk, das die Auswirkungen auf das menschliche und gesellschaftliche Zusammenleben, die Vereinsamung und Vereinzelung der Menschen während des vermeintlich gemeinschaftlichen Fernsehkonsums kritisierte. Das zum Sendeschluss gezeigte Lagerfeuer sollte die Menschen wieder, gleich dem realen Lagerfeuer, zusammenbringen. Dibbets Bild fand Einzug ins Fernsehen und wurde von diesem als eigenes ästhetisches Mittel vereinnahmt. Dabei ging die künstlerische Intention der ursprünglichen Arbeit natürlich verloren. Dieses Beispiel zeigt jedoch, wie eng die Verschränkung von Fernsehkunst und Fernsehen ist und wie schnell sich das Medium Fernsehen die Ästhetik, Bildsprache und Arbeitsweisen der Fernsehkünstler zu Eigen gemacht hat. Und darin liegt laut Wibke von Bonin auch die Chance des Fernsehens bei der Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern; sie schreibt: „Die Botschaft der Videokunst kann meiner Ansicht nach nur in einer neuen Ästhetik liegen. Hat das gewöhnliche Fernsehen an Attraktion verloren, so können neue Impulse von Künstlern kommen, die das elektronische Handwerk selbstverständlich beherrschen und zu Formulierungen vorstoßen, die die Fernsehsprache des Alltags erneuern und bereichern. [...] Wenn wir nun Neues und Neuestes vom schmalen Video- auf das breite MAZ-Band nehmen, vom Monitor im Ausstellungsraum auf die Fernsehschirme in Nordrhein-Westfalen verlegen, dann wünschen wir uns, daß es nicht nur die Insider erfreut, sondern auch jene trifft, denen die gewohnten Bilder langweilig geworden sind.“⁴⁰¹ Fernsehkunst beziehungsweise im Fernsehen gesendete Videokunst wird hier zum Diener der Television. Und so kam es immer wieder zur Sendung von Videokunst im Fernsehen, meist als Begleitprogramm zu zeitgenössischen Großausstellungen wie der *documenta*. Jedoch wurden auch ins reguläre Fernsehprogramm Bilder, Sprache

³⁹⁹ <https://www.amazon.de/Kaminfeuer-DVD/dp/B0000ARNH7> (Stand 13.1.2017).

⁴⁰⁰ http://www.dwdl.de/nachrichten/35813/super_rtl_sucht_neues_kaminfeuer_fuer_die_nacht/ (Stand 13.1.2017).

⁴⁰¹ von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen?, S. 135. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 133-135.

und Stil aus den Projekten der ersten Jahrzehnte der Fernsehkunst übernommen. Collagen à la Piene und Tambellini, Trailer, wie beispielsweise die Titelsequenz zum *Tatort*, lassen an Arbeiten Vostells denken. Der durch die Fernsehkunst angestoßene Meta-Diskurs über künstlerische, mediale und gesellschaftliche Fragen in Bezug auf das Medium Fernsehen⁴⁰² nimmt Einzug in die eigenen Produktionen.⁴⁰³ Sendungen werden selbstreflexiv, betrachten das Medium Fernsehen, integrieren Anspielungen und versteckte Symbole, ohne von der Beschreibung her als „Kunstsendung“ daherzukommen oder gar Kunst sein zu wollen. Die Comedy-Serie *Switch – TV gnadenlos parodiert* (1997-2000) und die Nachfolgesendung *Switch – Reloaded* (2007-2012) sind hierfür Beispiele. Die Comedy-Sendungen parodieren Prominente und einzelne Fernsehformate und nehmen so das eigene Medium genau unter die Lupe. Die *FAZ* sah in *Switch Reloaded* einen „Lichtblick“ im Fernsehen. Sie schreibt: „Auch wenn nicht jeder Gag sitzt und auf manch messerscharfe Attacke pure Albernheit folgt: Die Sendung ist ein Lichtblick im Programm. Die Hingabe ihrer Macher an das von vielen verachtete, gegen seinen Bedeutungsverlust kämpfende Fernsehen hat durchaus etwas Altmodisches: Sie schauen so genau hin wie sonst fast niemand mehr. Und ihre Mühe wird belohnt: Wer etwa bei ‚Youtube‘ überprüfen möchte, ob Peter Kloeppele wirklich so maniert spricht oder ob Florian Silbereisen tatsächlich so durchgeknallt ist, der stößt fast nur noch auf deren *Switch*-Varianten. Das Fernsehen hat es noch gar nicht bemerkt, doch seine Geschichte ist längst in weiten Teilen umgeschrieben worden.“⁴⁰⁴ Aber auch schon früher gab es Fernsehsendungen, meist Serien, die sich im Subtext, meist nicht so offensichtlich wie dies *Switch* tut, mit dem Fernsehen beschäftigten. Die Serien flechten Anspielungen auf das Fernsehen, auf vergangene Folgen, Drehbuchschreiber oder die in den Serien mitwirkenden Schauspieler in die einzelnen Folgen ein, so beispielsweise bei der deutschen Version von *Persuaders* (deutscher Titel *Die 2*) mit Roger Moore und Tony Curtis. In der Serie finden sich die Anspielungen unter anderem auf das *ZDF*, wo die Serie nur in der deutschen Synchronversion lief. Es sind subtile Verweise auf das deutsche Fernsehen, die an die Interventionen der Fernsehkünstler in den Anfangsjahren erinnern und die nur den Eingeweihten auffallen.

⁴⁰² Vgl. Kapitel 5.3

⁴⁰³ Vgl. Kapitel 5.3

⁴⁰⁴ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/switch-reloaded-ich-habe-im-internet-retscherstschiert-1682576.html> (Stand 13.1.2017).

Ein weiteres Genre, das sich von Videoclips hat inspirieren lassen, sind Musikvideos. Viele Musiker haben die Chance ergriffen, ihre Videoclips, die zunächst als Marketinginstrument für die neu erscheinenden Singles und Alben zu sehen sind, von Künstlern drehen zu lassen. Der einstige Werbespot wird somit nicht selten zum Kunstwerk, welches dieselbe Popularität, wenn nicht sogar einen eigenen künstlerischen Wert erhält, wie der jeweilige Song.⁴⁰⁵

Eine Entwicklung in der Konzeption der Fernsehprogramme und der einzelnen Sendungen lässt sich unter anderem in dem Versuch sehen, den Betrachter durch die Fernsehsendungen nicht nur als passiven Rezipienten zu definieren, der dem Alltag entflieht, sondern den Zuschauer in seiner Lethargie zu stören, ihn aufzurütteln und am Geschehen zu beteiligen. Der Betrachter wird aufgefordert eigene Rückschlüsse zu ziehen, Partei zu ergreifen, Geschehnisse aus verschiedenen Perspektiven zu sehen⁴⁰⁶ oder sich die eigene Sendung zu gestalten.⁴⁰⁷ So wie auch Theaterstücke den Zuschauer in die Entscheidung mit einbeziehen⁴⁰⁸, werden die Zuschauer über Blogs und Soziale Netzwerke zum aktiven Teil von Fernsehsendungen. Was Künstler bereits früher ausprobiert haben⁴⁰⁹, wird zur zeitgenössischen Fernsehästhetik.

In einer Phase, in der das Fernsehen seine Stellung als Leitmedium durch den Einfluss des Internets und des Web 2.0 zu verlieren scheint, schafft das Fernsehen Ereignisse, die den Fernsehkunstwerken ähnlich sind, um das Alleinstellungsmerkmal des traditionellen Fernsehbetriebs herauszustellen. Die Rezeption im Augenblick der Sendung, das Gemeinschaftserlebnis und die Schaffung von Redeanlässen am nächsten Tag gelingen aber nur durch die gleichzeitige Rezeption und den gleichen Rezeptionskontext der Fernsehzuschauer. Trotz der veränderten Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauer seit den 2000er-Jahren (Video-on-demand, Internet, DVD oder Blue-ray) wird dennoch das traditionelle Dispositiv des Fernsehens als Chance begriffen, die Zuschauer mit besonderen Sendeformaten wieder gemeinschaftlich vor

⁴⁰⁵ Zur Ästhetik des Musikvideos vergleiche Vieregg, Sebastian: Die Ästhetik des Musikvideos und seine ökonomische Funktion – Ein Medium zwischen Kunst und Kommerzialität. Hamburg: Diplomica GmbH, 2003. Quelle: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29569088.html> (Stand 5.4.2017).

⁴⁰⁶ Ein aktuelles Beispiel ist *Mitten in Deutschland: NSU*, eine Gabriela Sperl Produktion für Wiedemann & Berg Television im Auftrag von SWR, WDR, BR, MDR und ARD Degeto in Zusammenarbeit mit Beta Film und Telepool. Die Trilogie war im Ersten am 30. März, 4. und 6. April 2016 zu sehen.

⁴⁰⁷ Eine Besondere Rolle spielt dabei der Einsatz des sogenannten Second screen wie er auch bei der deutschen Kultserie, dem *Tatort*, zum Einsatz kommt.

⁴⁰⁸ Vgl. hierzu Gerichtsdrama *Terror* von Ferdinand von Schirach am Theater Trier, 2016.

⁴⁰⁹ Vgl. hierzu *TRIP – remix your experience*.

die Mattscheibe zu bekommen. Das Dispositiv Fernsehen und dessen Veränderungen, die immer schon im Zentrum der Fernsehkunst standen, werden wieder zum Gestaltungsprinzip von Fernsehsendungen.

Somit lässt sich hier auch eine Beeinflussung und Rückkopplung zwischen Fernsehkunst und Fernsehen erkennen. Es wird offensichtlich, wie gesellschaftliche Veränderungen und Veränderung in der Medienrezeption zur Entwicklung von Strategien führen, die eine Reaktivierung des Publikums bewirken sollen. Viele dieser Strategien wurden durch Fernsehkünstler entwickelt und nun vom Fernsehen angeeignet. Zum Teil wird sogar Fernsehkunst eingesetzt, um ganze Sendungen in den Fokus zu rücken. Dies zeigt unter anderem die aktuellste *aspekte*-Sendung, die von John Bock zum Kunstwerk gemacht wurde.

Im US-amerikanischen Fernsehen ist in den vergangenen Jahren sogar ein neues Genre entstanden. Das sogenannte *Quality TV*, also das Qualitätsfernsehen. Damit sind Fernsehserien gemeint, die sich durch gesellschaftliche und medienkritische Meta-Diskurse auszeichnen. Viele Serien spielen mit dem „second screen“ und zeichnen sich durch komplizierte und verschachtelte Plots aus. Diese Aspekte sowie skurile Charaktere und anspruchsvolle Sujets binden ein neues Publikum an die Sender. Diese Serien sind mittlerweile auch im deutschen Fernsehen angekommen und scheinen eine neue Fernsehästhetik aufzubauen. Jörg Heiser schreibt dazu: „Wenn das Fernsehen je kurz davor war, künstlerisches Medium zu werden, dann im vergangenen Jahrzehnt. Ausgerechnet in der Zeit, in der *ARD* und *ZDF* zum Spartensender für Senioren wurden und in der Glanz und Elend der Unterschicht zum Rohstoff für lieblose Talentshows und Reality-TV-Formate wurden. Ausgerechnet in dieser Zeit also, in der sogar Kulturoptimisten die Monstrosität der Glotze nicht mehr leugneten, kam die Rettung in Form von DVD-Boxen aus dem Gelobten Land der ambitionierten Fernsehkunst.“⁴¹⁰ Die Fernsehserien seien erwachsen, intellektuell und post-freudianisch: „Sie sind kein unbewusster Stoff mehr, der seiner künstlerischen Aneignung harret, keine leichte Beute melodramatisch-hysterischer Zugriffe oder kühler Kommentare, mit denen die Kunst

⁴¹⁰Heiser, Jörg: Ignorieren reichte nie, Ironisieren nicht mehr. Gesetz der Serie: Der Kölnische Kunstverein widmet sich einer „Verbotenen Liebe – Kunst im Sog von Fernsehen“. In: FAZ, Feuilleton, Mittwoch, 27. Oktober 2010, Nr. 250, Seite 31.

Überlegenheit demonstriert. Sie subvertieren die Foren: tun also was Kunst sich gerne zuspricht.“⁴¹¹

⁴¹¹ Ebd.

7. Fazit und Ausblick

Der Überblick über den bisherigen Forschungsstand wie auch die Darstellung der Rezeptionsgeschichte in Kunst- und Medienkritik haben gezeigt, dass bisher die Fernsehkunst nicht als eigenständige Gattung angesehen wurde, dies hauptsächlich wegen ihres angeblichen Scheiterns. Viele der Arbeiten, die in der vorangegangenen Untersuchung als Fernsehkunst definiert und unter Berücksichtigung ihres spezifischen Dispositivs analysiert wurden, waren bislang meist zur Gattung der Videokunst gezählt worden. Ihr ursprünglicher Aufführungskontext und ihre Entstehung mit den Fernseh-technologien wurden nicht beachtet. Die Arbeiten wurden ihres Kontextes und damit auch eines Großteils ihrer Aussage beraubt und als Einzelwerke ohne direkte Verbindung zum Fernsehen in Ausstellungen und Museen präsentiert. Dort erlangten viele der Arbeiten einen beinahe legendären Ruf, wie beispielsweise Joseph Beuys' *Filz-TV* oder Otto Pienes und Aldo Tambellinis *Black Gate Cologne*. Die zur Videokunst uminterpretierten Werke hielten so Einzug in die offizielle Kunstwelt, was den meisten Arbeiten, wären sie als Fernsehkunst kategorisiert worden, wahrscheinlich verwehrt geblieben wäre. Jedoch hat sich dadurch die Aussage der Arbeiten entscheidend verändert, denn einerseits erleben sie als Werke der Fernsehkunst eine Ablehnung durch den offiziellen Kunstbetrieb mit seinen Museen, Ausstellungs- und Galeriewesen, andererseits erfahren sie einen Wiedereintritt durch die Hintertür der Videokunst in eben diesen Betrieb. Der propagierte Ersatz des Kunstbesitzes durch Kunstkommunikation und gleichberechtigte Teilhabe aller an Kunst wird durch die Gesetze des Kunstmarktes abgelöst. Die eigentlichen Anliegen der Fernsehkünstler – nämlich die Kritik am Kunstbetrieb sowie der Diskurs über das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen – erfolgen nicht mehr in ihrer ursprünglich beabsichtigten frappierenden Deutlichkeit.

Die Musealisierung der Fernsehkunst und ihr immer wieder beschriebenes und zitiertes angebliches Scheitern lässt auch die aktuelle Fernsehkunst aus dem wissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs verschwinden. Das andauernde Zitieren der immer gleichen Werke – *Black Gate Cologne*, *Fernsehgalerie*, die Eröffnung der *documenta 6* und die Arbeiten Nam June Paiks – vermittelt den Eindruck, dass die Fernsehkunst Ende der 1970er- spätestens in den 1980er-Jahren zum Stillstand gekommen sei und heute keine Bedeutung in der aktuellen Kunstproduktion spiele. Dagegen konnte in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden, dass bis in die jüngste Vergangenheit immer

wieder Fernsehkunstwerke für und mit dem Fernsehen entstanden sind und auch gesendet wurden; es hat sich lediglich ihre Form verändert.

Ausgangspunkt für das Entstehen von Fernsehkunst waren die veränderten Anforderungen an die Kunstöffentlichkeit und eine Krise des Dreiecks Künstler, Galerie und Museum. Die Kunstwerke hatten ihre Form insofern verändert, dass sie sowohl wegen ihrer Größe, als auch wegen ihrer Objektlosigkeit keinen angemessenen Rahmen mehr im Museum oder in der Galerie fanden. Zudem lehnten viele avantgardistische Künstler das traditionelle Kunstsystem ab; sie suchten nach alternativen Kunsträumen und Mitteln. Hier erschien das Fernsehen als idealer Ort und neues künstlerisches Gestaltungsmittel. Es waren beste Voraussetzungen für das Medium Fernsehen zum neuen künstlerischen Medium zu werden, zumal bereits durch den Kunst- und Kulturfilm der Weg geebnet worden war. Besondere Hoffnung legte die Avantgarde in die Möglichkeiten zur Demokratisierung der Kunst. Kunstbesitz sollte durch Kunstkommunikation ersetzt werden. Außerdem versprach das Fernsehen, jeden erreichen zu können, sodass auch jeder, unabhängig von sozialer Herkunft und Bildung, Zugang zur Kunst erhalten könne. Das Fernsehen als Chance zur Demokratisierung von Kunst hat sich in den 1960er- und 1970er-Jahren auch als allgemeine Meinung im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs durchgesetzt. Jedoch hat sich dies besonders mit der Einführung des Privatfernsehens in den 1980er-Jahren und der damit einhergehenden „Stigmatisierung“ des Fernsehens zum reinen Unterhaltungsmedium ohne künstlerischen Anspruch verändert. In der öffentlichen Meinung taucht deswegen die Fernsehkunst seit den 1980er-Jahren auch fast nicht mehr auf. Im wissenschaftlichen Diskurs werden dann folglich die Fernsehkunstwerke der Video- oder, allgemeiner gesprochen, der Medienkunst zugerechnet, wie in Kapitel 2.1 gezeigt.

Nach der typologischen und inhaltlichen Analyse der ausgewählten Fernsehkunstwerke kann jedoch Folgendes resümiert werden: Künstler, Fernsehmacher und Fernsehverantwortliche haben immer eng zusammengearbeitet und dem sich wandelnden Dispositiv Fernsehen angepasst, Fernsehkunst produziert. Das angebliche Scheitern der Fernsehkunst wird meist mit den nicht erreichten Zuschauerzahlen belegt, eine Schlussfolgerung, die durchaus fragwürdig ist, denn in den meisten Fällen war jeweils nur eine Sendung vorgesehen. Nur wenige Konzepte beruhten auf dem Prinzip der Serien, sondern waren als Einzelwerke und Einzelaktionen geplant, so beispielsweise *Back Gate Cologne*, *Global Groove* oder *Good Morning, Mr. Orwell* oder auch *TRIP*.

Dass es keine Nachfolgesendungen oder Fortsetzungen, wie man es normalerweise aus dem Medium Fernsehen gewohnt ist, gab, lag in den meisten Fällen daran, dass dies nicht vorgesehen war. Hier ist aber noch ein anderer Aspekt zu bedenken: Zunächst ist die Fernsehkunst immer unmittelbar mit dem aktuellen Dispositiv des Fernsehens verknüpft, das sich und – anders als beim Kino – schnell und häufig ändert. So musste sich die Fernsehkunst mit den sich stets verändernden technischen und technologischen Voraussetzungen immer wieder auseinandersetzen. Doch hatte sich bei manchen Arbeiten der Fernsehkunst das Dispositiv Fernsehen so verändert, dass eine Wiederholung oder eine Fortsetzung in demselben Stil nicht mehr funktioniert hätte und sie deswegen zu einem späteren Zeitpunkt im Fernsehen nicht mehr zu realisieren waren. So gibt es heute beispielsweise keinen wirklichen Sendeschluss mehr, sodass Jan Dibbets *TV as a fireplace* im aktuellen Fernsehdispositiv keine Entsprechung mehr finden würde.

Es ist aber noch ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen, denn die heutige Sendervielfalt und -anzahl hat dazu geführt, dass das Publikum sehr viel diversifizierter und lange nicht mehr so homogen ist, wie es das noch zu Beginn der Fernsehgeschichte war. Eine mit einem bestimmten Sender und einem Sendeplatz verbundene neunteilige Serie wie *Self Burial* von Keith Arnatt würde deswegen heute ihre Wirkung verfehlen. Diese genannten Beispiele zeigen bereits, dass es sich nicht um ein Scheitern der einzelnen Kunstwerke und damit der Fernsehkunst handelt, sondern es haben sich vielmehr die Ausgangsbedingungen verändert, durch die einzelne Typen unpraktikabel wurden und damit ihre Relevanz verloren. Gleichzeitig aber entstanden durch diese Veränderungen neue Typen.

Waren zu Beginn der Entwicklung der Fernsehkunst Interventionen in das frühe Fernsehprogramm eine beliebte Form, wurde sie nach einiger Zeit vom *Fernsehspiel* und vom *Kleinen Fernsehspiel* in den 1960er- und 1970er-Jahren abgelöst, zu einer Zeit, in der diese Formen noch sehr experimentierfreudig waren. In den 1980er-Jahren wurden schließlich die Magazinsendungen zum neuen und bevorzugten Partner der Fernsehkünstler. Wegen der Beliebtheit der Magazinsendungen wurden sie für die Fernsehkunst deswegen äußerst interessant, da das Kunstwerk als Teil der Sendung einerseits autonom ist, andererseits durch Interviews oder andere Beiträge eingeordnet und erläutert werden kann. Die Magazinsendungen sind in ihrer Dramaturgie kleinteilig und erlauben jederzeit neue Elemente. Aber auch Einzelsendungen haben von Beginn

an zur Fernsehkunst dazu gehört. Sie waren jedoch schwieriger in das Programm zu integrieren, da sie meist eine längere Dauer hatten, wohingegen die kurzen Interventionen oder Magazinbeiträge in den bestehenden Programm- oder Sendungsablauf leichter eingebunden werden konnten.

Kunst und Kunstwerke sind nicht einfach nur da, sondern sie sind immer in einen Aufführungs-, Präsentations- und Rezeptionskontext eingebunden. Ob im Museum, der Galerie oder auf einer Großausstellung: Das jeweilige Dispositiv ist für das Kunstwerk jeweils Sinn stiftend. Dies gilt für eigenständige Arbeiten, aber auch für die in den Fernsehspiel- oder Magazinkontext integrierten Werke der Fernsehkunst, die erst durch ihre Einbindung in das Dispositiv Fernsehen möglich und zu einem Medienereignis werden. Aus diesem Grunde muss auf jeden Fall eine klare und eindeutige Unterscheidung zwischen Fernsehkunst und Videokunst erfolgen. Bereits die Auswertung des Forschungsstandes, aber auch die dargestellte Rezeption der einzelnen Werke in der Kunst- und Medienkritik haben gezeigt, dass bislang oftmals eine Vermischung der sehr unterschiedlichen Dispositive Fernsehen und Video erfolgt ist. Auf diese Weise gehen jedoch die entscheidenden Merkmale von Fernsehkunst verloren. Dabei handelt es sich um Aspekte wie den Programmablauf, die Serialität, das Medienereignis, die Sendeformate, die Genres, aber auch Akteure wie Moderatoren, Ansager oder Nachrichtensprecher. Ebenso räumliche Merkmale, wie das Studio mit seiner Technik, die Mattscheibe und technische Details wie der Bluescreen finden Einzug in die Fernsehkunst. Und nicht zuletzt charakterisieren das Zuschauerverhalten und die Disposition des Zuschauers im Verhältnis zum Apparat und zum Gesendeten die Fernsehkunst. Dies alles sind Faktoren, die bei einer Betrachtung der reinen Videobänder außerhalb ihres ursprünglichen Dispositivs unberücksichtigt bleiben. Die Beachtung und die Ausarbeitung dieser Merkmale für die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Kunstwerke erlaubte eine Neubewertung und Rekontextualisierung; einige Arbeiten konnten so erstmals der Gattung Fernsehkunst zugeordnet werden.

Wenn beim Medium Fernsehen als reines Unterhaltungs- und Informationsmedium immer wieder die Frage nach der Qualität und dem Erfolg, an Zuschauerzahlen gemessen, gestellt und ihm zugleich prinzipiell der Kunstcharakter und ein künstlerisches Potential abgesprochen wird, ist zu bedenken, dass Kunst und deren Existenz nichts mit Publikumserfolg, Quantität oder der Anzahl der Besucher/Zuschauer zu tun hat. Aus diesem Grunde legitimiert schon die reine Existenz der Sendungen die

in dieser Arbeit vorgenommene Untersuchung der Fernsehkunst im bundesrepublikanischen Fernsehen. Dabei ist nochmals die besondere Bedeutung einer klaren Trennung zwischen den Gattungen hervorzuheben: Fernsehkunst kann nicht unter die Gattung Videokunst gefasst werden; auch die verallgemeinernde Bezeichnung als Medienkunst wird den Arbeiten nicht gerecht.

Wie wichtig die Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen für die Künstler ist, zeigt sich daran, dass fast alle Arbeiten das Fernsehen zum Thema haben. Hier wird ein Meta-Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen einerseits und Gesellschaft und Fernsehen andererseits geführt, der durch das Fernsehen als Medium und Aufführungsort eine besondere Brisanz erhält. Es lassen sich, wie in Kapitel 5.3 erfolgt, Themen herausarbeiten, die ganz oben auf der Agenda der Fernsehkunst stehen. Ebenso lassen sich relativ klar voneinander abgetrennte Kategorien definieren, unter die die einzelnen Fernsehkunstwerke einzuordnen sind.

Dabei fällt auf, dass sich die Fernsehkunst in ihrem Aufführungs- und Produktionskontext, aber auch bei der Wahl ihrer Themen der jeweiligen Epoche mit ihren technischen und kommunikativen Möglichkeiten sowie dem gesellschaftlichen Diskurs zu öffentlichkeitsrelevanten Themen anpasst. Fernsehkunst ist stets ein Spiegel der aktuellen Diskurse in Kunst und Gesellschaft. Von besonderer Bedeutung für die Fernsehkunst muss jedoch sein, dass sich das Dispositiv Fernsehen in kurzen Abständen immer wieder verändert hat und auch in der Zukunft verändern wird. So ist gegenwärtig eine Ablösung des herkömmlichen Dispositivs Fernsehen (unter Berücksichtigung all seiner Veränderungen in den letzten 60 Jahren) durch ein grundlegend anderes Dispositiv festzustellen. Das traditionelle Fernsehen wird abgelöst durch Video-on-demand, Internet und Streaming-Dienste. Nur wenige Sendungen, wie beispielsweise tagesaktuelle Formate, Live-Shows, Sendungen zu Medienereignissen wie Sportveranstaltungen oder Wahlen und Magazinsendungen sind weiterhin auf das herkömmliche Dispositiv Fernsehen angewiesen. Zudem werden Filme und sogar Serien oft nicht mehr über das herkömmliche Fernsehprogramm rezipiert, sodass auch nicht mehr ein, wenn auch räumlich getrenntes, gemeinschaftliches Fernseherlebnis stattfindet. Filme und Serien werden nun unabhängig vom Ausstrahlungstermin und Ort ganz nach den individuellen Bedürfnissen der Zuschauer rezipiert.

Es bleibt abzuwarten, ob das Fernsehen und die Künstler diesen neuen, wieder exklusiveren Charakter des Fernsehens für sich nutzen. Die Fernsehmacher scheinen sich bereits vermehrt auf die Macht des Mediums, Redeanlässe zu schaffen und damit ein gemeinsames Publikum zusammenzubringen, zu besinnen. Mit Sendungen wie *24h Berlin* oder *24h Jerusalem*, aber auch den *aspekte*-Sendungen der Jahre 2009, 2010 und 2016 hat das Fernsehen gezeigt, dass sich durch die Zusammenarbeit mit Künstlern und die Schaffung eigener Fernsehereignisse, die nur durch das traditionelle Dispositiv wahrnehmbar und vermittelbar sind, das Potential des Fernsehens wieder als künstlerisches Medium ausschöpfen lässt. So wurden die Fernsehkunst und das künstlerische Potential des Mediums Fernsehen über den Weg der Vor- und Nachberichterstattung auf den eigenen Plattformen in den öffentlichen Diskurs eingebracht. Das Medium Fernsehen schafft so seine eigenen Redeanlässe, die ihm eine neue, beinahe avantgardistische Bedeutung gegenüber den neuen Medien verschaffen. In einer Welt der immer schnelleren und individuelleren Kommunikation und Informationsbeschaffung via Internet und Social Media werden einzelne Fernsehsendungen zu gesellschaftlichen Ereignissen. So wird das gemeinschaftliche *Tatort*-Schauen zum Event. Diese Entwicklungen werden nach den Erkenntnissen aus der typologischen und der inhaltlichen Analyse zu neuen Fernsehkunstwerken führen, die wiederum in Wechselwirkung mit dem Fernsehen treten werden.

Jedoch muss konstatiert werden, dass mit zunehmender Ablösung des traditionellen Fernsehdispositivs durch neue Formen der Television ein Bruch in der Tradition und Kontinuität der Fernsehkunst entstanden ist. Das Fernsehen im klassischen Sinne wird immer mehr durch neue Formen der Medienrezeption ersetzt. Bislang konnte sich die Fernsehkunst den Veränderungen des Fernsehens und dessen Dispositivs relativ gut anpassen, da bislang die Grundparameter gleich blieben. Das hat sich in den letzten Jahren verändert. Diese grundlegenden Veränderungen könnten einerseits ein Ende der Fernsehkunst, wie sie in den letzten 60 Jahren existierte, bedeuten, andererseits aber auch etwas ganz Neues hervorrufen – abseits von Computerkunst und Netzkunst. Das Motto könnte lauten: „Die Fernsehkunst ist tot – es lebe die Fernsehkunst.“

8. Anhang

8.1 Katalog mit Kurzbeschreibungen

Die vorliegende Arbeit hat anhand ausgewählter Beispiele der Fernsehkunst eine typologische und inhaltliche Analyse zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen durchgeführt. Dabei ist die Auswahl eine exemplarische und ist nicht auf Vollständigkeit ausgelegt. Viele der untersuchten Kunstwerke wurden bereits in anderen Zusammenhängen ausführlich bearbeitet. Deswegen wurde in den vorangegangenen Kapiteln meist auf eine ausführliche Beschreibung verzichtet. Im Folgenden werden die zur Analyse herangezogenen Fernsehkunstwerke kurz beschrieben und die wichtigste Forschungsliteratur angegeben. Die Beispiele sind chronologisch geordnet.

Hans Cürlis, Schaffende Hände (ab 1923)

Hans Cürlis (1889–1982) ist berühmt als Pionier des Künstler- und Museumsfilms in Deutschland. 1923 begann er seine Reihe „Schaffende Hände“, in der er in 87 Folgen Künstler bei der Arbeit porträtierte. Während der Zeit des Nationalsozialismus drehte Cürlis dem Regime konforme Filme. Erstaunlich ist dabei, dass er Filmtechniken einsetzte, die die Avantgarde des Pariser Surrealismus entwickelt hatten. In den 1950er- Jahren wird er zum Hauptakteur im westdeutschen Kulturfilm. Eine Liste der Folgen *Schaffende Hände* findet sich auf www.filmportal.de.

Literatur

Döge, Ulrich: Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982). Filmbblatt-Schriften, Band 4. Babelsberg: CineGraph 2005.

Savoy, Bénédicte: „Vom Faustkeil zur Handgranate“. Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934–1939. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2014.

Curt Oertel: Michelangelo – Das Leben eines Titanen (1938-1940)

Curt Oertel (1890-1960), der Regisseur des Dokumentarfilms, experimentierte nach seiner Ausbildung an der *Staatl. Lehr- und Versuchsanstalt für Fotografie, Lichtdruck*

und Gravüre in München mit dem dokumentarisch-essayistischen Kulturfilm. Oertel konzentrierte in seinen Filmen die fotografische Dokumentation und die filmische Inszenierung der Kunstwerke, ohne dabei auf Schauspieler zurückgreifen zu müssen. Sein bekanntester Film ist *Michelangelo – Das Leben eines Titanen*.

Literatur

Meder, Thomas: Ein Oscar für Michelangelo, Über den Kulturfilmer Curt Oertel. In: Knop, Matthias/ Schleicher, Harald (Hrsg.): Rote Rosen & weißer Flieder. Die Blütezeit der Filmstadt Wiesbaden. Wiesbaden 1995, S. 75-81.

Jacobsen, Wolfgang: Oertel, Curt. In: Neue Deutsche Biographie Bd. 19. Aachen 1999, S. 449 f.

John Cage 4'33" Stille (1952)

Die Komposition 4'33" von John Cage wurde am 29. August 1952 erstmals aufgeführt. Sie hat eine Länge vier Minuten und 33 Sekunden. In dieser Zeit wird nichts gespielt. Das Publikum, der oder die Musiker und, bei einer Orchesteraufführung, auch der Dirigent sind anwesend, jedoch wird auf den Instrumenten kein Laut erzeugt. Es handelt sich um ein stilles Stück, bei dem die scheinbare Stille thematisiert wird. Die 4'33" werden jedoch mit dem Getuschel des Publikums und den normalen Geräuschen im Raum gefüllt. So ist das Kunstwerk niemals gleich und nur im Moment der jeweiligen Aufführung existent. Aktuell gibt es auf der offiziellen Homepage von John Cage eine APP, mit der der Nutzer die unterschiedlichen Aufführungen von 4'33" downloaden und anhören kann.

Literatur

http://www.johncage.org/4_33.html (Stand 3.4.2017)

Beil, Ralf/ Kraut, Peter (Hrsg.): A House Full of Music: Strategien in Musik und Kunst. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2012.

Herzogenrath, Wulf/ Kreul, Andreas (Hrsg.): Klänge des Inneren Auges. Mark Tobey – Morris Graves – John Cage. München: Schirmer/Mosel 2002.

Wolf Vostell: 9 Dé-coll/agen und Sun in your Head (1963)

Wolf Vostell wird 1932 in Leverkusen geboren und stirbt 1998 in Berlin. In den 1960er-Jahren ist er zusammen mit Nam June Paik der erste Künstler, der in einem Happening Fernsehbilder einsetzt. Er ist Mitbegründer der Fluxus-Bewegung Anfang der 1960er Jahre. Er setzt ein Vielzahl von Medien und Materialien in seinen Arbeiten ein. Seine TV-Dé-coll/agen zerstören vorgefundene Bildstrukturen. Die gezeigten Fernsehbilder werden durch Fehleinstellungen der Antennenanlagen gestört. Damit nahm Vostell Bezug auf reale Bildstörungen. In diesen erkannten die Künstler Möglichkeiten, den Zuschauer auf sein eigenes Rezeptionsverhalten aufmerksam zu machen. 1963 entstand *Sun in your head*, die erste Filmmontage. Vostell setzt horizontale Verzerrungen und anamorphe Verformungen des Fernsehbildes ein. Diese Effekte wurden durch externe Geräte erzeugt, so wie dies später auch Nam June Paik macht. Rhythmus, Musik, Schnitt und Montage fordern die volle Aufmerksamkeit des Betrachters, sodass das Fernsehen nicht mehr als Nebenbeimedium funktioniert. Jedoch werden die Filme Vostells nicht im Fernsehen gesendet, sondern werden noch im Kunstkontext, also während Ausstellungen und in Galerien gezeigt.

Literatur

Wolf Vostell: Video Works. New York: Janos Gat Gallery 2006.

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006.

Nam June Paik: Exposition of Music – Electronic Television (1963)

Im Jahr 1963, im selben Jahr wie Wolf Vostell, zeigte Nam June Paik in der Galerie im Privathaus des Architekten Rolf Jährling in Wuppertal seine erste Ausstellung mit dem Titel *Exposition of Music – Electronic Television*. Die Werke bestanden aus vier präparierten Klavieren, mechanischen Klangobjekten, Schallplattenspieler- und Tonbandinstallationen sowie zwölf manipulierten Fernsehgeräten. Über dem Eingang der Galerie hing ein frisch geschlachteter Ochsenschopf. Die Ausstellung war zwölf Tage lang, immer nur abends von halb acht bis halb zehn geöffnet.

Der damals als Teil der ganzen Ausstellung wahrgenommene Raum mit den Fernsehgeräten gilt heute neben Vostells *TV dé-coll/agen* als Startpunkt der Videokunst.

Paik arbeitet allerdings noch nicht mit Video, sondern mit Fernsehgeräten, die er mithilfe von magnetischen Störungen manipulierte. Paik arbeitet wie Vostell mit dem live gesendeten Fernsehprogramm. Da es 1963 erst ein einziges Fernsehprogramm gab, das auch nur in den Abendstunden sendete, konnte die Ausstellung nur abends geöffnet werden.

Literatur

Brunialti, Dorothea (Hrsg.): *Exposition of music, electronic television*. Köln: Verlag Walter König 2009.

Decker, Edith: *Paik, Video*. Köln: DuMont 1988.

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Nam June Paik. Werke 1946–1976. Musik, Fluxus, Video*. Köln: Wienand 1980.

Herzogenrath, Wulf/ Schmidt, Sabine Maria (Hrsg.): *Nam June Paik – Fluxus/Video*. Bremen: Kunsthalle 1999.

Joseph Beuys: Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet (1964)

Die Arbeit *Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet* von Joseph Beuys ist auf die Jahre 1964/65 datiert. Es handelt sich zunächst um ein Multiple aus brauner Ölfarbe, Schuhsohlenspuren auf Papier, Schokoladentafeln und -stücke mit Ölfarbe übermalt, gefaltetem Karton, Filzquadraten, fünf mit blauer Tinte beschriebenen Papierbögen, Schwarzweißfotografien, teils mit Ölfarbe übermalt. Auf eine Platte ist mit brauner Ölfarbe der Satz *Das Schweigen Marcel Duchamps wird überbewertet* geschrieben. Die Arbeit misst 157 x 178 x 2 cm und befindet sich heute in der Sammlung van der Grinten im Museum Schloss Moyland. Bei dieser Platte handelt es sich aber wie bei so vielen Fluxus-Veranstaltungen nur um ein Relikt des eigentlichen Happenings. Am 11.12. 1964 hatten Joseph Beuys, Bazon Brock und Wolf Vostell zu einer *Fluxus-Veranstaltung* eingeladen, die im Rahmen der Sendereihe *Die Drehscheibe* unter dem Titel *Fluxus-Gruppe* aufgeführt und live übertragen wurde. Die Aktion fand im ZDF-Landesstudio in Nordrhein-Westfalen in der Grünstraße in Düsseldorf statt. Beuys, Brock und Vostell agierten vollkommen unabhängig voneinander. Die eben beschriebene Arbeit war wohl ursprünglich nur Aktionsrequisite. Beuys nutzte den großen Namen Duchamps, um auf sein eigenes künstlerisches

Handeln aufmerksam zu machen. Eigentliches Ziel war das Entstehen der berühmten *Fettecke*. Die Aktion erhielt erst im Nachhinein ihren heutigen Titel.

Literatur

Banz, Stefan: Joseph Beuys – Das Schweigen von Marcel Duchamps wird überbewertet: ein Missverständnis. Quelle: https://www.banz.tv/uploads/1402560792_Stefan_Banz_Joseph_Beuys_Das_Schweigen.pdf (Stand 3.4.2017).

Samuel Beckett: He Joe (1966)

Samuel Beckett gilt als das bedeutendste Vorbild für die Kooperation zwischen Künstlern und Sendeanstalten. Beckett kommt vom Theater und hat bereits mit dem Radio zusammengearbeitet, als er 1966 sein erstes Stück mit dem *SWF* produziert. *He Joe* ist sein erstes Fernsehspiel, dem noch weitere Produktionen, sowohl im britischen als auch im deutschen Fernsehen folgten. Er ist Autor und Regisseur des Stücks. Die Arbeit besteht aus einer einzigen Kamerafahrt, gerichtet auf den Hauptdarsteller. Dieser befindet sich in einem minimalistisch ausgestatteten, kargen Raum. Er wird stimmlich begleitet von einem Monolog. Die Stimme aus dem Off spricht ihn an und erinnert ihn an das tragische Ende einer vergangenen Liebe. Beckett reduziert hier die Formensprache des Fernsehens auf eine einzige Kamerafahrt von der Totalen zur Nahaufnahme.

Literatur

http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/16/ (Stand 3.4.2017).

Hartel, Gabriele: „...in the eyes take over...“ Samuel Becketts Weg zum “gesagten Bild”. Eine Untersuchung von „The Lost Ones“, „Il See Ill Said“ and „Stirring Still“ im Kontext der visuellen Kunst. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

Mühling, Matthias: 1965/66. He Joe. Samuel Beckett. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S.89-93.

Otto Piene und Aldo Tambellini: Black Gate Cologne (1968/1969)

Black Gate Cologne gilt als erstes Kunstwerk, das speziell für die Sendung im Fernsehen entstanden ist. Die Arbeit basiert auf Pienes und Tambellinis früheren Arbeiten. Produziert wurde die Sendung vom WDR unter der Leitung von Wibke von Bonin im Jahr 1968. Die Erstaussstrahlung fand am 26.1.1969 im WDR statt. Aufgezeichnet wurde die Sendung in Anwesenheit eines geladenen Publikums im Studio E des Senders in Köln. Im Studio wurde ein Happening der Künstler mit dem Einsatz zweier Lichtskulpturen von Piene (eine pneumatische, aufblasbare Blume) sowie zahlreicher Dias sowie Filmen von Tambellini veranstaltet. Das gefilmte Happening, die Dias und Filme wurden dann in einer aufwendigen Postproduktion zu einer zunächst 47-minütigen Director's-Cut-Version kompiliert. Diese wurde nach der ersten Sendung gekürzt auf 23 Minuten. Das Projekt produzierte extrem hohe Kosten und blieb die einzige Kooperation zwischen Piene/Tambellini und dem Fernsehen.

Literatur

Fricke, Christiane: 1968/69. Black Gate Cologne. Otto Piene/Aldo Tambellini. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S.99-103.

Gerry Schum: Fernsehgalerie Berlin – Fernsehausstellung I und II (1969 und 1970)

Gerry Schum gründet 1968 die *Fernsehgalerie Berlin*. Er produziert Künstlervideos, die dann in sogenannten Fernsehausstellungen gesendet werden. Seine Idee ist es, den Kunstbesitz durch den Kunstkonsum abzulösen. Damit entspricht er der künstlerischen Avantgarde in den 1960er- und 1970er-Jahren. Anstatt über Kunst zu berichten, will Schum das Fernsehen als Kunstmedium nutzen. 1969 wird die *Fernsehausstellung I – Land Art* im SFB gezeigt, 1970 sendet der SWF die *Fernsehausstellung II – Identifications*. Schum will das Fernsehen direkt als Kunstmedium einsetzen statt über Kunst zu berichten, die Sendungen selbst sollen die Kunstwerke sein. Die Videos werden ohne Kommentar gesendet. Der ersten Ausstellung ist jedoch eine offizielle Eröffnung im Studio des SFB vorangestellt, der zweiten Sendung geht eine

Anmoderation durch Gerry Schum voraus. Nach der zweiten Ausstellung gibt es jedoch keine weitere Zusammenarbeit zwischen der *Fernsehgalerie* und den Sendern. 1971 gründet Schum dann eine Videogalerie.

Literatur

Daniels, Dieter: Kunst als Sendung: von der Telegrafie zum Internet. Köln: C.H.Beck, 2002.

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963-1982. Stuttgart: Hatje 1982, S. 55-65.

Fricke, Christiane: «Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.»: Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der "videogalerie schum" 1970-1973. Bonn: Verlag Peter Lang 1996.

Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003.

Jan Dibbets: TV as a Fireplace (1969)

1969 produzierte die *Fernsehgalerie Berlin* von Gerry Schum die Sendung *TV as a Fireplace*. Zum Sendeschluss an acht aufeinander folgenden Tagen wurde ein brennendes Feuer ohne Kommentar oder Titeleinblendung im *WDR3* gezeigt. Das in Farbe ausgestrahlte Bild eines Kaminfeuers bildet in den letzten acht Tagen des Jahres 1969 den Schluß des abendlichen Programms von *WDR3*.

Literatur

Fricke, Christiane: «Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.»: Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der "videogalerie schum" 1970-1973. Bonn: Verlag Peter Lang 1996.

Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003.

Keith Arnatt: Self Burial (1969)

Keith Arnatts Arbeit *Self Burial*, also Selbstbegräbnis als Fernsehkunstwerk, wurde von der *Fernsehgalerie Berlin* von Gerry Schum produziert. Sie geht zurück auf eine

bestehende Fotoserie, bei der Arnatt das Verschwinden des Kunstwerks in der Avantgarde-Kunst durch das Verschwinden des Künstlers veranschaulicht. Die Serie von neun Fotos zeigt, wie der Künstler langsam immer weiter im Boden versinkt und zum Schluss komplett verschwunden ist. Die Fotografien wurden im Zeitraum vom 11. bis 18. Oktober 1969 ohne Ankündigung im WDR3 ins laufende Fernsehprogramm eingeblendet. An einem Abend wurden jeweils zwei Fotos gezeigt. Das erste im direkten Anschluss an die *tagesschau* um 20.15 Uhr. Das zweite um 21.15 Uhr. Erst am Schluss der Serie erfolgte die Auflösung des Rätsels durch ein Interview mit dem Künstler in der Sendung *aspekte*.

Literatur

Fricke, Christiane: «Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.»: Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der "videogalerie schum" 1970-1973. Bonn: Verlag Peter Lang 1996.

Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003.

Peter Weibel. tele-aktion: Abbildung ist ein Verbrechen (1970), The Endless Sandwich (1969), Zeitblut (1972)

In den Jahren 1969 bis 1972 gelingt es Peter Weibel mehrfach Interventionen im ORF zu platzieren. Die sogenannten *tele-aktionen* werden im Rahmen der Sendung *Impulse* ausgestrahlt. Mit ihnen überschreitet er die Grenzen des Ausstellungsraumes nutzt das Massenmedium Fernsehen, um dort Kunst zu machen. Es sind zum Teil Live-Aktionen wie bei *Zeitblut*, oder eingespielte Videos, wie *The Endless Sandwich*. Bei *Zeitblut* geht es Weibel um den Aspekt des Verlustes der Nähe. Er zeigt die Distanz zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten im Fernsehen auf, indem er sich in einem blutigen Ritual in der Sendung Blut abnehmen lässt und dieses über einen Schlauch zwischen zwei Glasscheiben leitet, die so platziert sind, dass sie den Monitor bedecken. Zum Schluss ist der gesamte Bildschirm von Weibels Blut bedeckt.

Literatur

Schuler, Romana (Hrsg.): Peter Weibel. Bildwelten 1982–1996. Werkverzeichnis mit Ausstellungs- und Schriften von P. Weibel. Wien: Triton 1996.

Peter Weibel. Quelle: <http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=Peter+weibel> (Stand 4.4.2017)

Belting, Hans: Peter Weibel. Die „tele-aktionen“. In: Peter Weibel. *das offene werk*, Graz 2006, S. 927–929.

David Hall: TV Interruptions: 7 TV Pieces (1971)

1971 produzierte der Künstler David Hall sieben Fernsehspots in einer Länge von 2 bis 3 Minuten. Diese Spots wurden im schottischen Fernsehen ohne Ankündigung und ohne Kommentar als Fernseh-Unterbrechungen gesendet. Ursprünglich waren sie geplant, um während des Edinburgh Festivals 1971 gesendet zu werden.

Literatur

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/bp-spotlight-david-hall-tv-interruptions> (Stand 3.4.2017)

<http://www.davidhallart.com/index.html> (Stand 3.4.2017)

Katalog zur documenta 6: Band 2: Fotografie, Film und Video. Kassel: Paul Dierichs 1977, S. 343.

telewissen: Documenta der Leute (1972/1977)

Während der *documenta* 1972 filmte die Gruppe *telewissen* die Leute auf der Straße in Kassel. Die Aufnahmen wurden den Passanten in direktem Anschluss gezeigt. Die Aufnahmen sollten bei den Betrachtern zur Selbsterkenntnis und Kommunikation führen. Durch die veränderte Wahrnehmung sollten neue Aspekte der Wirklichkeit zutage kommen. Insgesamt entstand 6 Stunden Rohmaterial mit Interviews. Ein Interview von fünf Minuten Länge wurde 1977 auf der *documenta* 6 gezeigt.

Literatur

Frieling, Rudolf: 1972. Documenta der Leute. Telewissen. In: Frieling, Rudolf/ Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 132-135.

Reisewege zur Kunst (ab 1972)

Die Fernsehserie wurde erstmals am 5.3.1972 im Dritten Programm von SR, SDW, SWF und Bayrischer Rundfunk ausgestrahlt. Ihr Hauptthema waren die kulturellen Besonderheiten der dargestellten Reisezeile. Seit einigen Jahren liegt der Schwerpunkt auf dem Ostbaltikum.

Literatur

<http://www.ard.de/home/intern/fakten/abc-der-ard/Reisewege/460266/index.html>
(3.3.2017)

Nam June Paik: Global Groove (1973)

Global Groove ist ein Videotape von Nam June Paik. Es beginnt mit folgendem Statement. „This is a glimpse of a video landscape of tomorrow when you will be able to switch on any TV station on the earth and TV guides will be as fat as the Manhattan telephone book.“ Es steht für Paiks Vision eines weltweiten Zappens durch die Fernsehsender. Ein Prinzip, das 1973 noch Utopie ist. Das Videoband kombiniert Ausschnitte aus Fernsehsendungen, Werke und Auftritte von befreundeten Künstlern wie John Cage, Charlotte Moorman oder Karlheinz Stockhausen sowie Material anderer Videokünstler und aus eigenen älteren Videos. Die Kombination aus Fernsehzitate und Avantgardekunst soll ein breites Publikum ansprechen. Das Video wurde am 30.1.1974 auf WNET-TV gesendet.

Literatur

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Nam June Paik. Werke 1946-1976. Musik, Fluxus, Video.
Köln: Wienand 1980.

Chris Burden: Chris Burden Promo (1976)

Im Jahr 1976 kaufte der Künstler Chris Burden insgesamt 24 30-Sekunden-Werbespots bei den New Yorker Fernsehsendern *Channel 4* und *Channel 9* sowie 21 Spots bei den Sendern *Channel 5*, *Channel 11* und *Channel 13* in Los Angeles. Gezeigt wurden in gelber Schrift auf blauem Grund die eingeblendeten Namen von Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso und als letzter Chris

Burden. Die Namen wurden zweimal gezeigt, danach folgte die Einblendung: „Bezahlt von Chris Burden, Künstler“. Die ersten fünf Künstlernamen wurden ausgewählt, da diese nach einer nationalen Umfrage, die bekanntesten Künstler waren. Die Arbeit funktioniert ähnlich, wie die TV-Interventionen anderer Künstler, jedoch unterscheidet sie sich dadurch, dass Burden die Sendezeit wie ein kommerzielles Unternehmen gekauft hat.

Literatur

Michalka, Matthias: Chris Burden. Chris Burden Promo. In: Ders. (Hrsg.): Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 206-207.

Richard Kriesche: Malerei deckt zu, Kunst deckt auf (1977)

Die Arbeit *Malerei deckt zu, Kunst deckt auf* von Robert Kriesche entstand im Jahr 1977 für die *documenta*, die vom 24. Juni bis 2. Oktober 1977 in Kassel stattfand. Zusätzlich sendete das zweite deutsche Fernsehen verschiedene Beiträge, die direkt ins Fernsehprogramm integriert waren und zum Teil Sondersendungen bestehender Sendereihen, wie u. a. *aspekte extra* im ZDF oder *Kunst der Welt heute* in der ARD, waren. Richard Kriesches Arbeit wurde am 28.06.1977 erstmals im ZDF im Rahmen der *documenta*-Sondersendung *aspekte extra* ausgestrahlt. Dazu heißt es: „Malerei deckt zu, Kunst deckt auf! Zwischen Ihnen und mir sind unsichtbare Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kameras des ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht. Da Sie nicht sehen, was ich sehe, und ich nicht sehe, was Sie sehen, muss offenkundig Unsichtbares zwischen uns liegen. Dies gilt es zu beschreiben.“ (Richard Kriesche)

Richard Kriesche wiederholt in seinem Originalbeitrag dreimal den zitierten Text, allerdings mit einigen kleinen Veränderungen: zu Beginn im Bildschirm, dann vor dem Bildschirm und am Schluss auf dem Bildschirm. Zu Beginn des Künstlervideos ist er hinter der Mattscheibe eines Fernsehgerätes zu sehen. Kriesche als Akteur sitzt in der genauen Mittellinie des Fernsehbildes und trägt ein kurzes Statement vor. Danach beginnt er mit einem Pinsel die Mattscheibe scheinbar von innen mit schwarzer Farbe zuzumalen. Dabei verschwindet sein Abbild nach und nach von der Bildfläche. Unmittelbar nachdem der Künstler/Maler damit begonnen hat – dabei läuft ein Video auf

dem Monitor im Hintergrund – bezieht der reale Künstler Richard Kriesche vor eben diesem Monitor Position. Dabei positioniert er sich am rechten unteren Bildrand. Sein mediales Abbild überragt ihn um etwa einen halben Kopf. Nun ist er nicht mehr hinter der Mattscheibe, sondern zwischen zwei Mattscheiben: der von der Kamera eingefangenen und der realen im heimischen Wohnzimmer. Aus diese Position trägt Kriesche zum zweiten Mal sein kurzes Statement vor. Die sichtbare Barriere ist damit die Mattscheibe im Hintergrund, die von Innen mit schwarzer Farbe zugemalt wird. Dadurch wird dem Zuschauer auch die noch existierende Barriere zwischen sich und dem Sprecher/Künstler vor Augen geführt, nämlich die Mattscheibe des eigenen Fernsehgerätes und damit der „Raum“ zwischen Sender und Empfänger. Kriesche beendet sein Statement genau in dem Moment, in dem der letzte Pinselstrich im Hintergrund getan ist. Dann bückt sich Kriesche und greift nach einer scheinbar am Boden bereitgestellten Farbrolle mit blauer Farbe. Er dreht dem Zuschauer den Rücken zu und beginnt mit großen Bewegungen den Monitor im Hintergrund mit blauer Farbe diesmal von außen anzustreichen. Nach dem Prinzip des Bluebox-Verfahrens erscheint so auf den Monitor projiziert eine filmische Aufnahme. Zu sehen ist wieder, in der gleichen Pose wie in der ersten Sequenz Richard Kriesche im Brustbild, frontal von der Kamera gefilmt. In dem Augenblick, in dem der Künstler von außen den Monitor komplett mit blauer Farbe bedeckt hat, beginnt Kriesche auf dem Monitor mit einer dritten Ansprache: „Malerei deckt zu, Kunst deckt auf! Zwischen Ihnen und mir sind sichtbare unsichtbare Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kameras des ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht. Da Sie nicht sehen, was ich jetzt sehe, und ich nicht sehe, was Sie jetzt sehen, wir aber dennoch sehen, muss offenkundig Unsichtbares zwischen uns. Dieses gilt es zu beschreiben, damit Sie sehen, was ich sehe, und ich sehe, was Sie sehen.“

Literatur

Baumann, Hans D./ Baumann, Ulla/ Bunse, Lucia/ Clarke, Kevin/ Goos, Michael/ Wackerbarth, Horst [Hrsg.]: Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977, S.8.

Fricke, Christiane: 1977. Malerei deckt zu – Kunst deckt auf. Richard Kriesche. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S.158-161.

Richard Kriesche: Zwillinge (1977)

Kriesches Arbeit *Zwillinge* auf der documenta6 1977 ist stark durch Walter Benjamins Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935) inspiriert. Die Arbeit auf der *documenta* zeigt zwei eineiige Zwillinge, die in getrennten Räumen auf einem Stuhl sitzen und ein auf den Menschen angepasstes Zitat aus Benjamins Text vortragen: „Das (der) reproduzierte Kunstwerk (Code/Mensch) wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks (Codes/Menschen).“ An der Wand hinter jedem Zwilling hängt ein Monitor auf dem ein Videoloop läuft. In diesem ist der jeweils andere Zwilling zu sehen, der eben diesen Text vorträgt. Jedoch kann der Betrachter nicht unterscheiden, ob es sich dabei um die Reproduktion des im Raum befindlichen Zwillings handelt oder um seinen Zwilling. Hier spielt Kriesche mit der Problematik von Gleichzeitigkeit und Reproduktion durch die Medien. Kriesche übt Kritik an der scheinbaren Originalität der elektronischen Medien. Dadurch, dass der Betrachter die beiden Personen jedoch nicht voneinander unterscheiden kann, diese aber für ein und dieselbe Person halten könnte, wird die Wahrhaftigkeit von Original und Abbild kritisch hinterfragt.

Literatur

Baumann, Hans D./ Baumann, Ulla/ Bunse, Lucia/ Clarke, Kevin/ Goos, Michael/ Wackerbarth, Horst [Hrsg.]: Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977, S.8.

ATV-Studio: ATV (1977)

Das *alternative television studio* wurde 1977 von den Künstlern Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch zusammen mit Marcel Odenbach gegründet. Jedoch kam es zu keiner wirklichen Zusammenarbeit mit dem Medium Fernsehen. Die Künstlergruppe sendete zum Teil illegal aus dem eigenen Studio in die direkte Nachbarschaft.

Literatur

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/atv-studio/> (Stand 3.4.2017)

Douglas Davis, Nam June Paik und Joseph Beuys: Eröffnungsveranstaltung der documenta 6 (1977)

Die *documenta 6* wird auch als *Mediendocumenta* bezeichnet. Besondere Bekanntheit erlangte die Eröffnungsveranstaltung der *documenta 6* im Jahr 1977 durch die Künstler Douglas Davis, Nam June Paik und Joseph Beuys. Die 30-minütige Sendung in Farbe wurde 1977 als Satellitensendung in Kassel und Caracas, Venezuela produziert. Für die Eröffnung wurden zwölf Sender zur Übernahme des Live-Programms gewonnen, ohne dass vorher festgestanden hätte, was gezeigt wird. Die drei Künstler hatten freie Hand in der Gestaltung der jeweils 10-minütigen Beiträge. Unter anderem wurden die Beiträge in Europa sowie zeitversetzt in New York und Venezuela ausgestrahlt. Die Sowjetunion bezahlte das Programm ebenfalls, strahlte es jedoch nicht aus. In Deutschland wurde die Eröffnung durch die *ARD*, den *Hessischen Rundfunk* und den *Westdeutschen Rundfunk* am 24.6.1977 ausgestrahlt. Die Sendung begann mit Paiks Performance, die den Zuschauer durch das Innere eines Fernsehapparates direkt ansprach. Darauf folgte Beuys' Beitrag, der aus einer 10-minütigen freien Rede ohne fernsehtechnische Feinessen bestand. Die Kamera war über die gesamte Zeit frontal auf Beuys gerichtet. Das letzte Drittel der Sendung wurde von Douglas Davis gestaltet. Er befand sich, nicht wie Paik und Beuys, auf der *documenta* in Kassel, sondern in Caracas, Venezuela. Von dort wurde die Performance *The Last Nine Minutes per Satellit* zur *documenta* und in die übertragenden Länder weltweit gesendet. Die Aktion war eine partizipatorische Performance, die den Betrachter mit einbezog und versuchte, Zeit und Raum zwischen dem Künstler und dem Fernsehzuschauer zu visualisieren.

Literatur

Herzogenrath, Wulf/ Gaehtgens, Thomas W./ Thomas, Sven/ Hoenisch, Peter (Hrsg.): *TVkultur. Fernsehen in der Bildenden Kunst seit 1879*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997.

<http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=documenta> (Stand 3.4.2017).

Arns, Inke: *Interaktion, Partizipation, Vernetzung: Kunst und Telekommunikation*.

Quelle: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/kommunikation/ (Stand 3.4.2017).

Samuel Beckett: Not I (1977)

1977 sendete die *BBC2* Becketts Stück *Not I*. Gefilmt wurde die Aufführung am 13.2.1975 mit Billie Whitelaw in der Rolle. Zu sehen ist nur ihr Mund, der Rest des Gesichts ist durch Make-up ausgeblendet.

Literatur

Hartel, Gabriele: „...in the eyes take over...“ Samuel Becketts Weg zum “gesagten Bild”. Eine Untersuchung von „The Lost Ones“, „Il See Ill Said“ and „Stirring Still“ im Kontext der visuellen Kunst. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

Samuel Beckett: Ghost Trio (1977)

Ghost Trio ist ein Fernsehspiel, geschrieben 1975 in Englisch, das zunächst 1976 von der *BBC2* produziert wurde. Es ist in drei Akten geschrieben, die auf Beethovens Klaviertrio (Opus 70, Nr. 1), bekannt als *Das Geistertrio*, referieren. 1977 wurde das *Geistertrio* in Deutschland vom *SWF* aufgezeichnet mit Klaus Herm und Irmgard Först in den Rollen. *Geistertrio* zeigt einen Mann, der wartet, Zeitung liest und aus dem Fenster schaut. Zunächst aus der Totalen gefilmt, später in Nahaufnahme. Die extremen Nahaufnahmen zeigen alle seine Gesten, seine Mimik und alle Geräusche im Detail. Müde vom Warten, geht er schließlich zu Bett.

Literatur

Hartel, Gabriele: „...in the eyes take over...“ Samuel Becketts Weg zum “gesagten Bild”. Eine Untersuchung von „The Lost Ones“, „Il See Ill Said“ and „Stirring Still“ im Kontext der visuellen Kunst. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

Robert Wilson: Video 50 (1978)

Robert Wilsons Arbeit *Video 50* besteht aus 100 für das Fernsehen produzierten Spots von 30 Sekunden, die von ihrer Länge einem klassischen Werbespot ähneln. Die Spots wurden am 20.7.1978 erstmals im *ZDF* gesendet. Der Stil der Episoden ist anspruchsvoll, beinahe surreal und von einer symbolhaften Bildersprache. Die Spots zitieren Bilder aus Kunst und Kino wie auch aus der Werbung. Ursprünglich war das Material zur Einblendung in den Werbepausen gedacht. In der Aneinanderreihung als

51-minütige Sendung geht die Eigenständigkeit der einzelnen Szenen zum Teil verloren. 1982 produzierte Wilson im Rahmen des *Kleinen Fernsehspiels* den Film *Stations* für das ZDF.

Literatur

Krystof, Doris: 1978. Video 50. Robert Wilson. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 168-173.

Samuel Beckett: Quadrat I + II (1981)

1980 schrieb Beckett das Stück *Square*, das dann 1981 in Zusammenarbeit mit dem SWF für das Fernsehen adaptiert wird. Es ist das erste minimalistische, experimentelle Fernsehstück, das Beckett in den 1980er-Jahren realisierte. Produziert wird es unter dem Titel *Quadrat I + II*. Auf dem Fernsehmonitor ist in Draufsicht ein weißes Quadrat auf dem Boden zu sehen. Es sind vier Personen, mit farbigen Kapuzenmänteln unkenntlich gemacht, am Stück beteiligt. Das Stück besteht aus einer präzisen Choreographie, bei der die vier Personen nacheinander und in einer festgelegten Reihenfolge in das Quadrat eintreten und dieses nach einer festen Choreographie an den Außenseiten und über die Diagonalen abschreiten. Die Längs- und Diagonallinien werden dabei mit jeweils sechs Schritten abgelaufen. Zum Teil wird die Choreographie von Schlagzeugrhythmen begleitet. Ansonsten erzeugen die Schritte Geräusche auf dem Boden. Die Choreographie variiert nur durch die Anzahl der Akteure und die Farben der Mäntel.

Literatur

Hartel, Gabriele: „...in the eyes take over...“ Samuel Becketts Weg zum “gesagten Bild”. Eine Untersuchung von „The Lost Ones“, „Il See Ill Said“ and „Stirring Still“ im Kontext der visuellen Kunst. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

Schmidt, Nicole: Dreizehn Minuten Ewigkeit. Samuel Becketts Fernsehspiel Quadrat I + II. In: Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): Kunst/Fernsehen. München: Wilhelm Fink 2016, S. 93-112.

Nam June Paik: Good Morning, Mr. Orwell (1984)

In dieser Arbeit nimmt Paik Bezug auf George Orwells Roman *1984*, in dem das Fernsehen als Kontrollinstrument des „Big Brother“ gesehen wird. Paik nutzt das Satelliten-Fernsehen und sendet eine Live-Sendung zwischen dem *WNET 13 TV* in New York und dem *Centre Pompidou* in Paris. Außerdem sind Fernsehsender aus Deutschland und Korea zugeschaltet. Er erreicht auf diese Weise bei der ersten Ausstrahlung 10 Millionen Menschen. Gesendet werden einzelnen Clips aus dem New Yorker Studio, aber auch Happenings aus dem Centre Pompidou unter Beteiligung zeitgenössischer Künstler wie zum Beispiel Joseph Beuys. Die Sendung in Echtzeit mittels Satellit erfolgt mit einigen technischen Pannen, die allerdings laut Paik das Live-Feeling noch verstärken.

Literatur

Krystof, Doris: 1984. Good Morning, Mr. Orwell. Nam June Paik. In: Frieling, Rudolf/ Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 218-223.

Robert Cahen/Alain Longuet/Stephane Huter: Cartes postales (1984-1986)

1984 bis 1986 entstanden unter Mitarbeit von Alain Longuet und Stephane Huter Robert Cahens *Cartes Postales*. Die filmischen Postkarten waren ähnlich wie Stan Douglas und Robert Wilsons Arbeiten als Interventionen im laufenden Fernsehprogramm geplant. Die *Cartes postales* befassen sich wie viele Arbeiten Cahens mit der Wahrnehmung von Zeit. Im Format einer Postkarte filmt Cahen in einer Einstellung eine Szene. Die einzelnen Postkarten beginnen als Standbild; nach einigen Sekunden wechselt die Postkarte ins Bewegtbild. Personen beginnen sich zu bewegen, der Ton setzt ein, um nach wenigen Sekunden wieder zu erstarren.

Literatur

Frieling, Rudolf: When Formats Become Form – Lesarten historischer Konstellationen von Kunst und Medien seit 1960. Dissertation an der Universität Hildesheim, 2005. Quelle: <https://hildok.bsz-bw.de/files/78/515329460.pdf> (Stand 3.4.2017).

MTV Artbreaks (1985)

1985 startete der Musiksender MTV eine Serie von kurzen Spots. Sie trug den Titel *MTV Artbreaks*, also Kunstpausen. Die Spots hatten eine Länge von 30 Sekunden und wurden von zeitgenössischen Künstlern wie Basquiat, Haring, Doug Aitken und Prince gestaltet. Die Spots verbanden zeitgenössische Videokunst mit Mainstreamelementen und stellten eine Verbindung zwischen High- und Low-culture dar. 2012/2013 belebte *MTV* die *Artbreaks* von neuen. Die neuen *Artbreaks* wurden vom *MoMA PS1* und *Creative Time* kuratiert. Die Videos bewegen sich zwischen Kunst und Werbung für die Künstler in einem kommerziellen Medium, wobei die Musikvideos auch Werbespots für die aktuellen Alben der Musiker und gleichzeitig eigene Kunstwerke sind.

Literatur

Daniels, Dieter: Fernsehen – Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren. Quelle: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/29/ (Stand 3.4.2017).

Ryzik, Melena: In Nod to Past, MTV Revives 'Art Breaks'. Quelle: <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/03/30/in-nod-to-past-mtv-revives-art-breaks-2/> (Stand 4.4.2017).

Stan Douglas: Television Spots (1987/88)

Die 1987 bis 1988 entstandenen *Television Spots* wurden ähnlich, wie Robert Wilsons Arbeiten, als Interventionen des Fernsehprogramms produziert. Es sind insgesamt zwölf fünfzehn- bis dreißigminütige kurze Videos, die im kanadischen Fernsehprogramm ohne Ankündigung gesendet wurden. Die Videos erzählen kurze Geschichten, die in der Ästhetik der klassischen Film- und Fernseh dramaturgie entsprechen. Auf der inhaltlichen Ebene unterlaufen sei jedoch die Erwartungshaltung des Zuschauers. Sie hinterlassen in der Erzählung mehr Leerstellen, als dass sie eine Geschichte erzählen. Diese Leerstellen werden nicht gefüllt. Dadurch wird der Zuschauer in seinem konventionellen Fernsehkonsum gestört.

Literatur

<http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=Stan+DOuglas> (Stand 3.4.2017).

Daniels, Dieter: Fernsehen – Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren.

Quelle: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/24/ (Stand 3.4.2017)

Nam June Paik: Wrap around the World (1988)

1988, vier Jahre nach *Good Morning, Mr. Orwell* und eine Woche vor der Eröffnung der olympischen Spiele in Seoul realisiert Nam June Paik eine zweite Satellitensendung. Zehn Länder weltweit beteiligen sich an der Sendung, mit der ungefähr 50 Millionen Zuschauer erreicht werden. Die Beiträge der Sendung werden nun nicht mehr von Paik und seinen Künstlerkollegen, sondern von den einzelnen Fernsehsendern produziert. Nur noch das Konzept der globalen Sendung und einzelne Beiträge stammen von Paik. Viele Beiträge haben deswegen auch einen rein unterhaltenden Charakter. Die Volksrepublik China sendet Kung Fu und neue Popmusik, aus Brasilien kommen Salsa-Rhythmen und Tänzer, aus Irland ein Autorennen im Regen. Aus Deutschland wird aus Hamburg ein Konzert mit Brahms auf einem Parkplatz gespielt und in Bonn tritt die Punkband *Die Toten Hosen* vor Beethovens Geburtshaus auf. Aus New York wird als verbindendes Moment die Moderation durch einen Slapstick-Comedian gesendet.

Literatur

Herzogenrath, Wulf/ Schmidt, Sabine Maria (Hrsg.): Nam June Paik – Fluxus/Video. Bremen: Kunsthalle 1999.

Alexander Kluge: 10 vor 11, Primetime Spätausgabe und News und Stories (ab 1988)

Am 2.5.1988 wurde auf *RTL* das älteste Kulturmagazin im deutschen Privatfernsehen *10 vor 11* gesendet. Jede Woche produzierte Alexander Kluge mit seiner Produktionsfirma *dcpt* eine 24-minütige Sendung mit Originaltönen aus Film, Buch und Musiktheater. In *News und Stories* widmete sich Alexander Kluge in 45 Minuten Sendung einzelnen Themen, bei denen das Motto lautet „aussprechen lassen, klingen lassen“. Insgesamt wurden 18 Sendungen pro Jahr produziert. Zwischen 1990 und 2008 produzierte Kluge außerdem die *Primetime Spätausgabe. Die 15-minütige*

Sendung widmete sich Kultur und Geschichte. An der Produktion waren zahlreiche Regisseure, Musiker und Autoren beteiligt, unter anderem Werner Herzog und Christoph Schlingensief. Die Sendungen wurden durch die Verpflichtung der Privatsender, einen Anteil der Sendezeit kulturellen Sendungen zu widmen, ermöglicht. In allen Sendungen fungiert Alexander als Fragesteller aus dem Off; er ist nicht im Bild zu sehen. Dem Gesprächspartner wird per Bluescreen ein entsprechendes Bild gegenübergestellt. Meist endet die Sendung mitten im Interview und der Ton wird ausgeblendet.

Literatur

Schulte, Christian/Siebers, Winfried (Hrsg.): Kluges Fernsehen. Alexanders Kulturmagazine, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002.

<http://www.dctp.de> (Stand 3.4.2017).

Kunstkanal auf RTL (1989)

1989 stellte der Privatsender *RTLplus* Künstlern eine Woche lang jeweils 1 Stunde kostenlose Sendezeit zur Verfügung. Diese Sendezeit wurde von einem Künstlerkollektiv gestaltet, zu dem unter anderem Klaus von Bruch, Volker Hildebrandt, Rotraut Pape, Gérard Couty und Ernst Mitzka gehörten. Zusätzlich lief am Sendeschluss das BTX-Programm (Bildschirmtext-Programm) *Welcome to Hotel Rasputin* von Volker Hildebrandt. Der *Kunstkanal* bestand aus Magazinbeiträgen, Diskussionsrunden, Videoarbeiten. Anlass für den *Kunstkanal* war die *Zweite Bonner Kunstwoche*.

Literatur

Wyrwoll, Regina: Künstler machen Fernsehen. Acht Tage lang, jede Nacht, S. 188. In: Blase, Christoph/Weibel, Peter (Hrsg.): Record Again! 40 Jahre Videokunst.de Teil 2. Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 188-191.

Volker Hildebrandt: Welcome to Hotel Rasputin (1989)

Der Konzeptkünstler Volker Hildebrandt begann sich Ende der 1970er-Jahre mit den Aspekten von Raum und Zeit im Verhältnis zur Kunst auseinanderzusetzen. Zu Beginn

der 1980er-Jahre setzt er immer häufiger elektronische Medien, unter anderem auch das Fernsehen für seine Konzepte ein. So nutzt er auch den Bildschirmtext (BTX) für seine Arbeiten. 1983 wurde BTX in Deutschland eingeführt. Hildebrandt nutzte diese Technik als erster deutscher Künstler und konzipierte Kunstwerke zur Übertragung über BTX. 1983 entstand *Bildstörung – Hildebrandt und BTX Dance*. 1989 produzierte er *Welcome to Hotel Rasputin*. Diese immaterielle Ausstellung wurde auch im Rahmen des *Kunstkanals* auf *RTL plus* gezeigt.

Literatur

Hildebrandt, Volker: *Welcome to Hotel Rasputin*. Begleitheft zur Ausstellung. Bonn 1989.

Mörderische Entscheidung (1991)

1991 produzierte das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Regie von Oliver Hirschbiegel den ersten Krimi, der auf zwei Kanälen parallel gesendet wurde. *Mörderische Entscheidung* wurde in zwei Versionen gedreht. Beide Filme beginnen identisch, dann entwickeln sie sich in zwei Richtungen. Eine Version nimmt die Perspektive der Frau ein, die andere die des Mannes. Wichtige Szenen werden auf beiden Kanälen gezeigt. Hirschbiegel macht narrative Auslassungen. Dadurch verhindert Hirschbiegel, dass der Zuschauer das Gefühl bekommt, durch Zapping-Fehler etwas verpasst zu haben. Außerdem versuchte Hirschbiegel, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zugunsten eines der beiden Kanäle zu steuern. Der Zuschauer sollte aus Langeweile dazu gebracht werden umzuschalten.

Literatur

Dinkla, Sönke: Virtuelle Narrationen Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld. Quelle: <http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=M%F6rderische+entscheidung> (Stand 3.4.2017).

Weiberg, Birk: Beyond Interactive Cinema. Quelle: <http://keyframe.org/txt/interact> (Stand 3.4.2017).

Christoph Schlingensief: Talk 2000 (1997)

Die Reihe *Talk 2000* entstand im Jahr 1997 für *Kanal 4* von *RTL*, *SAT.1* und *ORF*. Regie führte Cordula Kablitz, das Konzept stammte von Kablitz und Christoph Schlingensief. Insgesamt acht Folgen der Talksendung mit Christoph Schlingensief als Talkmaster wurden produziert. Gäste waren unter anderem Sophie Rois, Hildegard Knef, Rudolph Mooshammer, Walter Bockmayer, Harald Schmidt, Ingrid Steeger, Konrad Kujau, Lilo Wanders, Rolf Eden, Alexander Prinz von Hohenzollern, Udo Kier, Beate Uhse, Helmut Berger, Kitten Natividad, Gotthilf Fischer. Schlingensief verzichtete auf jede Art der Vorbereitung und Absprache mit seinen Gesprächspartnern, wodurch der Sendeverlauf meist chaotisch war. Die sonst durchorganisierten und vorbereiteten Talkshows und deren marionettenhafte Dialoge zwischen den Talkmastern und ihren Gästen werden so aufs schärfste kritisiert. Schlingensief lehnte es ab, die etablierten Regeln einer Talksendung aufrechtzuerhalten und propagierte, deswegen die arrivierten Talkmaster durch irgendwen zu ersetzen, der es zwar nicht besser könne, aber eben nicht in den verkrusteten Strukturen des Fernsehens gefangen sei.

Literatur

Umatham, Sandra: Von der Kunst, die Bilder zu stören. Unvollständiges zu Christoph Schlingensiefs Interventionen im Fernsehen. In: Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): *Kunst/Fernsehen*. München: Wilhelm Fink 2016, S. 113-128.

Frank Otto und Bernt Köhler-Adams: TRIP: 1 Song – 4 Filme (2007)

Ein Projekt neueren Datums ist *TRIP – Remix your experience* (2007). *TRIP* ist ein Film, bzw. vier Filme, die von 33 verschiedenen Regisseuren/Künstlern zu einer neu komponierten Musik hergestellt wurden. In einem Filmprojekt wurden diese dann im Kino kombiniert zur Aufführung gebracht, sowie auf einer internationalen Tournee im Rahmen einer Live-Performance aufgeführt. Produziert wurde das Projekt von Frank Otto und Bernt Köhler-Adams. In der Nacht vom 2. auf den 3. Juni 2007 wurden die vier Filme dann parallel auf *3sat* und den drei digitalen Kanälen des *ZDF* gesendet. Der Zuschauer sollte sich durch das individuelle Umschalten sein eigenes Kunstwerk zusammenstellen.

Literatur

Presseheft zu TRIP. Quelle: www.trip-movie.com (Stand 20.11.2007).

aspekte, Christian Jankowski (2009), Erwin Wurm (2010) und John Bock (2016)

In den Jahren 2009, 2010 und 2016 lud die *aspekte*-Redaktion jeweils einen zeitgenössischen Künstler ein, die Sendung zu gestalten. Die Künstler hatten dabei jedesmal freie Hand. Alle drei Künstler wählten das Studio und die Moderatoren, also die festen Konstanten der Sendungen zum Thema ihrer Aktionen. Die Eingriffe in die normalen Moderationsabläufe und die Veränderungen des Aussehens der Moderatoren sind starke Modifikationen, die dem Zuschauer sofort auffallen. Der Zuschauer wird in seiner Wahrnehmung gestört und aus seiner Komfortzone des bekannten Rahmens zwischen den einzelnen Magazinbeiträgen herausgerissen.

Literatur

Völzke, Daniel: „Ich mache Journalismus zu Kunst“. Interview mit Christian Jankowski. In: *monopol. Magazin für Kunst und Leben*, www.monopol-magazin.de. (Stand 12.11.2009).

Karich, Swantje: Kopfstand im Narrenkäfig. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehkritik-aspekte-kopfstand-im-narrenkaefig-1879112.html> (Stand 6.1.2017).

Alpha 0.7 – Der Feind in dir (2010)

Alpha 0.7 – Der Feind in dir ist ein transmediales Projekt des SWR. 2010 wurde es erstmals ausgestrahlt. Die sechsteilige Fernsehserie wurde durch Hörfunk- und Internetbeiträge ergänzt. Hier wurden bewusst die Grenzen des Mediums Fernsehen überschritten. Die Macher der Serie reagierten damit auf ein verändertes Mediennutzungsverhalten der Zuschauer.

Literatur

Hanfeld, Michael: Ich sehe dir ins Gehirn, mein Kleines! Quelle: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/alpha-0-7-im-swr-ich-sehe-dir-ins-gehirn-mein-kleines-11070200.html>

8.2 Bibliographie

Adelmann, Ralf u.a. (Hrsg.): Video als mediales Phänomen. Weimar: VDG 2002.

Arnatt, Keith: Self Burial. In: Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf 14.12.2003-14.3.2004]. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH 2003, S.138.

Baudelaire, Charles: Salon 1859. Erschienen in Revue Française am 10. und 20.6.1859 und am 10. und 20.7.1859.

Baudry: Jean-Louis: Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: Film Quarterly 28/2/1974/75, S. 39-47.

Baumann, Hans D./ Baumann, Ulla/ Bunse, Lucia/ Clarke, Kevin/ Goos, Michael/ Wackerbarth, Horst (Hrsg.): Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977.

Bäumler, Susanne (Hrsg.): Die Kunst zu werben: Das Jahrhundert der Reklame. Köln: Dumont 1996.

Becker, Gerd: Das Heute ist die gute Zeit von Morgen. Über das Fernsehen auch als Kulturinstrument. In: Epd Kirche und Rundfunk, Nr. 18, 1986, S. 16-18.

Beil, Ralf/ Kraut, Peter (Hrsg.): A House Full of Music: Strategien in Musik und Kunst. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2012.

Belting, Hans/ Gohr, Siegfried (Hrsg.): Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern. Schriftenreihe 8, Stuttgart: Cantz Verlag 1996.

Belting, Hans/ Schulze, Ulrich (Hrsg.): Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Bd.12. Stuttgart: Cantz Verlag 2000.

Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte? München: Deutscher Kunstverlag 1983.

Belting, Hans: Peter Weibel. Die „tele-aktionen“. In: Peter Weibel. das offene werk, Graz 2006, S. 927–929.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zuerst 1936). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Ben-Zvi, Linda: Samuel Beckett. Farmington Hills: Twayne Publishers Inc. 1986.

Bergius, Hanne: Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre. In: Honnef, Klaus/ Sachsse, Rolf/ Thomas, Karin: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. Köln: Dumont 1997, S.88-102.

Beuys, Joseph: Nicht einige wenige sind berufen, sondern alle. (zuerst 1973). In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2 1940-1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998, S.1088-1091.

Beuys, Joseph: Über Fernsehen und Videokunst. Gespräch mit Wulf Herzogenrath. In: Herzogenrath, Wulf [Hrsg.]: Videokunst in Deutschland 1963-1983. Videoarbeiten, Installationen, Objekte, Performances, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1983, S. 94-98.

Blase, Christoph/Weibel, Peter (Hrsg.): Record Again! 40 Jahre Videokunst.de, Teil 2. Ostfildern: Hatje Cantz 2010

Bleiche, Joan Kristin: Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnissystems. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

Boettger, Suzaan: Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties. Los Angeles: University of California Press, 2002.

Bonnet, Anne-Marie: Kunst und Moderne - Kunst der Gegenwart. Herausforderungen und Chance. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2004.

Bott, Gerhard: Das Museum der Zukunft – 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln: Dumont 1971.

Bourdieu, Pierre: Das Fernsehstudio und seine Kulissen. In: Ders.: Über das Fernsehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 15-53.

Bourdieu, Pierre: Über das Fernsehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Brecht, Bertold: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: Gesammelte Werke, Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (zuerst 1932), S.127-134.

Brecht, Bertold: Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung? (zuerst 1927). In: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 18. Frankfurt am Main, 1967 S. 119.

Brecht, Bertold: Radio – eine vorsintflutliche Erfindung? (zuerst 1927). In: Hecht, Werner/Knopf, Jan (Hrsg.): Bertolt Brecht Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 21 – Bertolt Brecht – Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 217-219.

Brecht, Bertold: Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks (zuerst 1927). In: Hecht, Werner/Knopf, Jan (Hrsg.): Bertolt Brecht Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 21 – Bertolt Brecht – Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 215-217.

Brecht, Bertolt: Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen (zuerst 1930). In: Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 124-127.

Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks (zuerst 1932). In: Hecht, Werner/Knopf, Jan (Hrsg.): Bertolt Brecht Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 21 – Bertolt Brecht – Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 552-557.

Breitsameter, Sabine: 1924: Radiokunst – drei Grundpositionen. In: Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und

Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 87-95.

Brock, Bazon: Das Museum als Arbeitsplatz. In: Bott, Gerhard: Das Museum der Zukunft – 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln: Dumont 1971, S. 26-34.

Brosius, Hans-Bernd: Agenda-Setting nach einem Vierteljahrhundert Forschung. In: Publizistik Heft 3, 1994, S. 272ff.

Brunialti, Dorothea (Hrsg.): Exposition of music, electronic television. Köln: Verlag Walther König 2009.

Burian, Peter: Die Idee der Nationalanstalt. In: Deneke, Bernward/ Kahsnitz, Rainer (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. München: Prestel 1977.

Busse, Hans Berthold, Kunst und Wissenschaft. Mittenwald: Mäander 1981.

Büttner, Arlette: Agenda-Setting als Dimension der Medienwirkung – die Themenstrukturierung des Wahlkampfes durch das Fernsehen. Norderstedt: Grin Verlag 2006.

Crimp, Douglas: Pictures. In: Pictures: An Exhibition of the Work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Roberto Longo, Philipp Smith. New York 1977, S. 3-29.

Crispoliti, Enrico: Fontana, Catalogo generale, Bd. 1. Mailand 1986.

Cürlis, Hans: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film. In: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin: Blaschker 1954, S. 172-187.

Curtius, Ernst: Kunstmuseen: Ihre Geschichte und Bestimmung. Berlin: Wissenschaftlicher Verein, 1870.

Daniels, Dieter/Berg, Stephan: Tele-Gen. Kunst und Fernsehen [Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bonn 1.10.2015-17.01.2016]. München: Hirmer 2015.

Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München: Verlag C.H. Beck 2002.

Davis, Douglas: Art and the future. A History Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art. New York: Praeger Publishers 1973.

Decker, Edith/Weibel, Peter (Hrsg.): Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont 1990.

Decker, Edith: Boten und Botschaften einer telematischen Kultur. In: Decker, Edith/Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne. [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont 1990, S. 79-112.

Decker, Edith: Paik, Video. Köln: DuMont 1988.

Decker, Edith: Von der Aktions- zur Videokunst. In: Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München: C.H. Beck, 2001, S.570-590.

Deneke, B./ Kahsnitz, R. (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. München: Prestel 1977.

Dennhardt, Joachim/Hartmann, Daniela (Hrsg.): Schöne neue Fernsehwelt. Utopien der Macher. München: Kindler, 1984.

Der elektronische Raum. 15 Positionen zur Medienkunst. Hrsg. von Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn. Ostfildern: Cantz 1998.

Dieter Daniels – Vom Ready-Made zum Cyberspace – Kunst/Medien Interferenzen. Ostfildern: Cantz 2003.

Dinkla, Sönke: Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute. Karlsruhe: Cantz 1997.

Döge, Ulrich: Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982). Filmblatt-Schriften, Band 4. CineGraph Babelsberg 2005.

Douglas, Stan/Eamon, Christopher (Hrsg.): Art of Projection. Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hrsg.): Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt Verlag 1999.

Eckert, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953.

Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin: Blaschker 1954.

Elben, Georg (Hrsg.): Videonale 10. 30. April 2005 – 16. Mai 2005. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2005.

Engell, Lorenz: TV Pop. In: Grasskamp, Walter/Krützen, Michael/Schmitt, Stephan (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2004, S. 189-210.

Engler, Herbert: Fernsehen im Vormarsch. (zuerst 1941/1942) In: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hrsg.): Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt Verlag 1999, S.328.

Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20, 1970, S.159-186.

Exposé zur Fernseh-Galerie Berlin, Frühjahr 1968. In: Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003, S.61-62.

Fahle, Oliver /Engell, Lorenz (Hrsg.): Philosophie des Fernsehens. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Fahrenburg, Hanns: Gedanken um ein Fernsehspiel. (zuerst 1944). In: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hrsg.): Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt Verlag 1999, S.330-332.

Fargier, Jean-Paul: Entretien avec Bob Wilson, in: Cahier du Cinéma, Nr. 336, Paris, Mai 1982.

Faulstich, Werner (Hrsg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.

Fernsehen und Museum. Museumsbericht der Deutschen Unesco-Kommission (Hrsg.). Köln 1970.

Filmbewertungsstelle Wiesbaden (Hrsg.): Gedanken zum Film. Gesammelte Aufsätze von Vorsitzenden und Beisitzern der Filmbewertungsstelle. Wiesbaden 1962.

Fiske, John: Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britta (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München: DVA 1999, S. 234-253.

Fontana, Lucio u.a.: Das Manifest des Movimento Spaziale für das Fernsehen, 1952. In: Decker/Weibel: Vom Verschwinden der Ferne [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont, 1990, S. 66.

Fontana, Lucio: Manifesto del movimento spaziale per la televisione. In: Crispolti, Enrico: Fontana, Catalogo generale, Bd. 1. Mailand 1986, S. 36-37.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. (zuerst 1969). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik: Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. München: Hanser 1973.

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve 1978.

Foucault, Michel: Dits et Écrits. Schriften Band I 1954 – 1969, Nr. 50, „Wer sind Sie, Professor Foucault?“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 771.

Frank, Bernward (Hrsg.): Fernsehkritik. Fernsehen von Morgen. Ende eines Monopolbewußtseins. Mainz: Hase&Koehler 1972.

Frank, Bernward/ Maletzke, Gerhard/ Müller-Sachse, Karl H.: Kultur und Medien. Angebote – Interessen – Verhalten. Eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. Baden-Baden: Nomos-Verlagsgesellschaft 1991.

Fricke, Christiane: „Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören“. Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-70 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.

Fricke, Christiane: 1968/69. Black Gate Cologne. Otto Piene/Aldo Tambellini. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S.99-103.

Fricke, Christiane: 1968/69. TV es a fireplace, Jan Dibbets. In: Frieling, Rudolf/ Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 94-97.

Fricke, Christiane: 1970, Filz-TV, Joseph Beuys. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 116-121.

Fricke, Christiane: 1977. Malerei deckt zu – Kunst deckt auf. Richard Kriesche. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S.158-161.

Fricke, Christiane: Filme von Künstlern für das Fernsehen: Fernsehgalerie Berlin, Gerry Schum, LAND ART (SFB, 1. Programm, 15.469, 22h40). In: Korte, Helmut/ Zahlten, Johannes (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film. Schriftenreihe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig Bd.1. Hameln: Niemeyer 1990, S.135-154.

Friedrich, Heinz/ Gadamer, Hans-Georg/ Budde, Elmar/ Holthusen, Hans Egon/ Fußmann, Klaus/ Stoterdijk, Peter: Ende der Kunst- Zukunft der Kunst?. München: Deutscher Kunstverlag 1985.

Frieling, Rudolf/ Daniels, Dieter (Hrsg.): Medien Kunst Aktion – Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien/New York: Springer 1997.

Frieling, Rudolf/ Daniels, Dieter (Hrsg.): Medien Kunst Interaktion – Die 80er und 90er Jahre. Wien/New York: Springer 2000.

Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. [Katalog zur Ausstellung im ZKM/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 25.3.2006-21.5.2006]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006.

Frieling, Rudolf: 1972. Documenta der Leute. Telewissen. In: Frieling, Rudolf/ Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 132-135.

Frohne, Ursula/Schieren, Mona/Guiton, Jean-Francois (Hrsg.): „Present Continuous Past(s)“. Media Art. Stategies of Presentation, Mediation and Dissemination. Wien/New York: Springer 2005.

Gaetgens, Thomas W.: Die Künstler und das Fernsehen. Der kritische Blick durch das Fenster. In: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 76-87.

Gockel, Cornelia/Witzgall, Susanne (Hrsg.): Medienrelationen von Film und Videokunst bis Internet. München: kopaed 2011.

Gottschalk, Hans: Die neue Poesie des Fernsehens. Gedanken zum Fernsehspiel, 1956. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 76-83.

Gottschalk, Hans: Fernsehen – Chance für die Kunst?, 1961. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 129-132.

Gottschalk, Hans: Fernsehspiel und Fernsehfilm, 1954. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 67-70.

Grasskamp, Walter/Krützen, Michael/Schmitt, Stephan (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2004.

Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf 14.12.2003-14.3.2004]. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH 2003.

Groos, Ulrike/Lunghi, Enrico/Fernandes, Joao/Look, Ulrich: Vorwort zum Ausstellungskatalog „Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum, hrsg. von Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula. Düsseldorf: Snoeck 2003, S. 6.

Gruber, Bettina/Vedder, Maria (Hrsg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln: Dumont 1983.

Grundmann, Heidi: Expanded Radio. Radiokunst im Spannungsfeld zwischen Sendemedium und Kommunikationstechnologie. In: Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 197-207.

Hagen, Wolfgang: Artaud und die Serialisierung des Radios. In: Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und

Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 133-141.

Hall, Peter Christian: Kultur im Fernsehen – Anmerkungen zu einer verjäherten Utopie und einer neuen Chance. In: Dennhardt, Joachim/Hartmann, Daniela (Hrsg.): Schöne neue Fernsehwelt. Utopien der Macher. München: Kindler, 1984, S. 147-153.

Hanhardt, John G. (Hrsg.): Video Culture. A Critical Investigation. Layton: Gibbs Smith/Peregrine Smith Books 1990.

Harrison, Charles/ Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd.2 1940-1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998.

Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2 1940-1991. Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998.

Hartel, Gabriele: „...in the eyes take over...“ Samuel Becketts Weg zum „gesagten Bild“. Eine Untersuchung von „The Lost Ones“, „Il See Ill Said“ and „Stirring Still“ im Kontext der visuellen Kunst. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

Haustein, Lydia. Videokunst. München: Verlag C.H.Beck 2003.

Hein, Birgit: Film im Underground. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1971.

Helmes, Günter/ Köster, Werner: Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002.

Henschel, Dorothee: Die Ausstellung als Kunstwerk – Die Fernsehgalerie Berlin von Gerry Schum als öffentliches Medium minimalistischer Tendenzen in Deutschland 1969/1970. In: Wiehager, Renate (Hrsg.): Minimalism in Germany. The Sixties. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2012, S. 487-493.

Henschel, Dorothee: Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff. In: Klung, Katharina/Trenka, Susia/Tuch, Geesa (Hrsg.): Film- und Fernsichten. Beiträge

des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren 2013, S. 336-346.

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006.

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Nam June Paik. Werke 1946-1976. Musik, Fluxus, Video. Köln: Wienand 1980.

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 – 1982. Videobänder Installationen Objekte Performances. Stuttgart: Hatje Cantz 1982.

Herzogenrath, Wulf/ Decker, Edith (Hrsg.): Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln: Dumont 1989.

Herzogenrath, Wulf/ Gaehtgens, Thomas W./ Thomas, Sven/ Hoenisch, Peter (Hrsg.): TVkultur. Fernsehen in der Bildenden Kunst seit 1879. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997.

Herzogenrath, Wulf/ Kreul, Andreas (Hrsg.): Klänge des Inneren Auges. Mark Tobey Morris Graves John Cage. München: Schirmer/Mosel 2002.

Herzogenrath, Wulf/ Schmidt, Sabine Maria (Hrsg.): Nam June Paik – Fluxus/Video. Bremen 1999.

Herzogenrath, Wulf: Die Videokunst und die Institutionen. In: Frieling, Rudolf/
Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 20-33.

Herzogenrath, Wulf: Versuche, die verdammte Kiste abzuschaffen – oder: die Anfänge eines Kunstmediums in Europa. In: Ders.: Videokunst in Deutschland 1963-1982. Videobänder Installationen Objekte Performances. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 26-29.

Herzogenrath, Wulf: Videokunst und Videoskulptur in vier Jahrzehnten. Der Fernseher als Objekt. In: Kubitz, Peter Paul (Hrsg.): Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 110-123.

Hess, Barbara: Zwischen Kino und Fernsehzimmer – Notizen zu frühen Produktions-, Ausstellungs- und Vertriebsplattformen von Videokunst. In: Elben, Georg (Hrsg.): Videonale 10. 30. April 2005 – 16. Mai 2005. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2005, S. 17-36.

Hickethier, Knut/ Winkler, Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989.

Hickethier, Knut: Das Fernsehspiel. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.2 das Fernsehen und die Künste. München: Fink 1994, S.303-348.

Hickethier, Knut: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, S. 76. In: montage/av, Jg. 4/2/1995, S. 63-83.

Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. München: J.B. Metzler 1998.

Wilke, Jürgen (Hrsg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland Köln u.a.: Böhlau 1999.

Hildebrandt, Volker: Welcome to Hotel Rasputin. Begleitheft zur Ausstellung. Bonn 1989.

Hofmann, Werner: Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Höller, Christian: Popkunstfernsehen. MTV als kreativer künstlerischer Rahmen in den 1980er-Jahren. In: Michalka, Michael [Hrsg.]: Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987. Köln: Verlag Buchhandlung Walther König 2010, S. 261-269.

Holzamer, Karl: Fernsehen – Ein Kulturinstrument. In: Frank, Bernward (Hrsg.):
Fernsehkritik. Fernsehen von Morgen. Ende eines Monopolbewusstseins. Mainz:
Hase&Koehler 1972, S. 11-14.

Holzinger, Klaus: Zum Problem der Wiedergabe von Kunstwerken im Film. In:
Filmbewertungsstelle Wiesbaden: Gedanken zum Film. Wiesbaden: 1962, S. 55-68.

Honnet, Klaus/ Sachsse, Rolf/ Thomas, Karin: Deutsche Fotografie. Macht eines
Mediums 1870-1970. Köln: Dumont 1997.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Amsterdam 1995.

Hornberger, Ann-Christin/ Hall, Peter Christian (Red.) : 15 Jahre 3sat. Positionen,
Materialien, Dokumente, ZDF Schriftenreihe 57. Mainz: ZDF 1999.

Jacobsen, Wolfgang: Oertel, Curt. In: Neue Deutsche Biographie Bd. 19. Aachen 1999,
S. 449 f.

Jäger, Gottfried/Wessing, Gudrun (Hrsg.): über moholy-nagy. Ergebnisse aus dem
Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag
des Künstlers und Bauhauslehrers. Bielefeld: Kerber Verlag 1997.

Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung
des modernen Museums 1880-1940. Dresden: Verlag der Kunst 2001.

Junge, Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Köln u.a.: Böhlau Verlag 1992.

Karpenstein-Eßbach, Christa: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien.
Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2004.

Katalog zur documenta 6: Band 2: Fotografie, Film und Video. Kassel: Paul Dierichs
1977.

Katalog zur Fernsehausstellung Land Art. Hannover: Hartwig Popp 1970, unpaginiert.

Kausch, Michael: Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien. Frankfurt am Main: Fischer 1988.

Klünder, Achim : Kulturmagazine der dritten Fernsehprogramme 1964-1973, Bild- und Tonträger-Verzeichnisse Nr.5. Frankfurt am Main: Dt. Rundfunkarchiv 1975.

Korte, Helmut/ Zahlten, Johannes (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film. Schriftenreihe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig Bd.1. Hameln: Niemeyer 1990.

Krajewski, Michael: Kriegsende: Kontinuität und Neubeginn: Ausstellungen, Theater, Konzerte, Filme, Symposien, Seminare, Publikationen. Düsseldorf: Stiftung Kunst und Kultur 1995.

Kramp, Leif: Gedächtnismaschine Fernsehen: Band 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung. Berlin: Walter de Gruyter 2011.

Kreuzer, Helmut/ Thomsen, Christian W.(Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. München, Wilhelm Fink Verlag 1994.

Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): Kunst/Fernsehen. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016.

Krystof, Doris: 1978. Video 50. Robert Wilson. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 168-173.

Krystof, Doris: 1984. Good Morning, Mr. Orwell. Nam June Paik. In: Frieling, Rudolf/ Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 218-223.

Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/ Dresden: Verlag der Kunst 1997.

Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien: Probedia 1992.

Lampe, Gerhard/Schumacher, Heidemarie: Das Panorama der 60er Jahre. Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der BRD. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1991.

Landbeck, Hanne: Medienkultur im nationalen Vergleich. Inszenierungen von Fernsehnachrichten am Beispiel der Bundesrepublik Deutschland und Frankreich. Tübingen, Niemeyer 1991.

Lauretis, Stephen de/Heath, Teresa: The cinematographic apparatus. London: Macmillan 1980.

Leering, Jean: Redemanuskript: Einführungsrede zur Eröffnung der Fernsehausstellung Land Art. In: Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003, S. 73.

Lemke, Inga: Documenta-Dokumentationen. Marburg: Jonas Verlag 1995.

Lemke, Inga: Fernsehtheater – Videoperformance. Samuel Beckett und die Videokunst. In: Seibert, Peter (Hrsg.): Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2008, S. 157-187.

Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Lischi, Sandra: Il linguaggio del video. Rom: Carocci editore 2006.

Lischka, Gerhard Johann: Kulturkunst. Die Medienfalle. Bern: Benteli Verlag 1987.

Lischka, Gerhard Johann: Über die Mediatisierung: Medien und Re-Medien. Bern: Benteli Verlag 1988.

Lischka, Gerhard Johann: ZappingZone. Bern: Benteli Verlag 2006.

Lippard, Lucy: Interview mit Ursula Meyer und Nachwort zu Six Years. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften,

Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2 1940-1991.
Ostfildern-Ruit: Hatje Verlag 1998, S. 1103-1106.

Lischka, Gerhard Johann (Hrsg.): ZappingZone. Bern/Zürich: Benteli Verlag 2007.

Lommel, Michael: Samuel Beckett: Synästhesie als Medienspiel. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Mackert, Gabriele/Matt, Gerald/ Decter, Joshua (Hrsg.): Televisions. Kunst sieht fern.
[Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien, 18.10.2001 - 06.01.2002]. Wien 2001.

Malsch, Friedemann/ Streckel, Dagmar (Hrsg.): Künstler-Videos. Entwicklung und
Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Ostfildern-Ruit:
Cantz 1996.

Malsch, Friedemann: Video und Kunst – ein historischer Abriss. In: Malsch, Friedemann/
Streckel, Dagmar (Hrsg.): Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung
der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Ostfildern-Ruit: Cantz 1996, S.17-42.

Martin, Sylvia/Grosenick, Uta (Hrsg.): Video Art. Köln: Taschen 2006.

McCombs, Maxwell E./Shaw, Donald L.: The Agenda-Setting Function of Mass Media.
In: Public Opinion Quarterly 36/1972, S. 176-187.

McLuhan, Marshall: Das Medium ist die Botschaft. The Medium is the Message. hrsg.
und übersetzt von Martin Altes, Fritz Boehler, Rainer Höltschl, Jürgen Reuß. Dresden:
Verlag der Kunst 2001.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. New York:
Routledge 1964.

Meder, Thomas: Ein Oscar für Michelangelo. Über den Kulturfilm Curt Oertel. In:
Knop, Matthias/ Schleicher, Harald (Hrsg.): Rote Rosen & weißer Flieder. Die Blütezeit
der Filmstadt Wiesbaden. Wiesbaden 1995, S. 75-81.

Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd.1. München: Piper 1920.

Michalka, Matthias (Hrsg.): Changing Channels. [Katalog zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien 5.3.2010-6.6.2010]. Köln: Walther König 2010.

Michalka, Matthias: Chris Burden. Chris Burden Promo. In: Ders. (Hrsg.): Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 206-207.

Mignot, Dorine: Gerry Schum – een pionier/Gerry Schum – a pioneer. In: Mignot, Dorine: Gerry Schum. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1980, S. 16.

Mignot, Dorine: Gerry Schum. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1980.

Mikos, Lothar: „Ist der Ruf erst ruiniert...“ Die Stigmatisierung des Fernsehens. In: tv diskurs 36, Jg. 10/2/2016, S. 30-35.

Mühling, Matthias: „He Joe“, S. 93. In: Frieling, Rudolf/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 40 Jahre videokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland 1963 bis heute. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 88-93.

Mulligan, Therese/ Wooters, David (Hrsg.): Photography from 1839 to today. George Eastman House, Rochester, NY. Köln: Taschen 1999.

Nabakowski, Gisliind (Hrsg.): Kunstforum International. Video – 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz, 1985, Bd. 77/78.

Nabakowski, Gisliind: Utopien? Folgen? ... Passagen! Zwischenzeiten! Überlegungen zum öffentlich-rechtlichen Fernsehen in der Bundesrepublik. Ausstellungskatalog Ars Electronica. Linz : Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1986.

Naumann, Friedrich: Das Wissen von der Kunst. In: Ders.: Werke, Bd.6, Ästhetische Schriften. Köln: Westdeutscher Verlag, 1964, S. 7.

Neumann, Klaus: Kunst und Kultur im Fernsehen. Zielgruppenprogramm für ein elitäres Publikum? In: Media-Perspektiven, 1978, Heft 2, S. 115-125.

Nietzsche, Friedrich: Fragment aus den Jahren 1886-1887, Kritische Studienausgabe, Bd. 9. München: DTV 1967-88, S.506.

Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hrsg.): Publizistik Massen-Kommunikation. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002.

O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin: Merve, 1996.

Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernseh. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: montage/av, Jg. 11/2/2002, S. 42-57.

Perspektiven der Medienkunst. Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung. Hrsg. vom ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Karlsruhe: Cantz 1995.

Perucchi-Petri, Ursula (Hrsg.): Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Ostfildern-Ruit: Cantz 1996.

Pias, Claus/ Vogl, Joseph/ Engell, Lorenz/ Fahle, Oliver/ Neitzel, Britta (Hrsg.):Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA 1999.

Pickshaus, Peter Moritz: Kleiner Unterschied, großes Mißverständnis. Zum Verhältnis Film/Video/Fernsehen, S. 70. In: Herzogenrath, Wulf: Videokunst in Deutschland 1963-1982. Stuttgart: Hatje Cantz 1982, S. 68-70.

Pleister, Werner: Das Fernsehprogramm. NWDR-Jahrbuch 1950-1953. In: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar: Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen u.a.: Muster Schmidt Verlag 1999, S.386.

Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. (zuerst 1985). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003.

Prinz, Ursula: Zero Berlin, Berlin 1963. In: Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 474-491.

Reck, Hans Ulrich: Mythos Medienkunst. Köln: Walther König 2002.

Reinke, Klaus Ulrich: Soviel Natur macht dumm! Fernseh-Galerie Gerry Schum ist Wahldüsseldorfer geworden. In: Düsseldorfer Hefte, Juli 1969.

Revers, Judith: Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 2014.

Revers, Judith: Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform. In: Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): Kunst/Fernsehen. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016, S. 57-72.

Rhode, Werner: „Fernsehgalerie LAND ART: ein Berliner Experiment. In: Frankfurter Rundschau 09.04.1969.

Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Stile und Künstler. Köln: Dumont 1990.

Riedel, Heide (Hrsg.): Fernsehen – Von der Vision zum Programm. 50 Jahre Programmdienst in Deutschland. Berlin Deutsches Rundfunkmuseum, Berlin 1985.

Roh, Franz: Katalogvorwort zur Ausstellung ZEN 49. In: Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 382.

Ropohl, Günter: Technologische Aufklärung. Beiträge zur Technikphilosophie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Roters, Eberhard/Schulz, Bernhard (Hrsg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie], Berlin: Berlinische Galerie und Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1988.

Rötzer, Florian (Hrsg.): Kunstforum International. Ästhetik des Immateriellen? Zum Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien. 1991.

Rüden, Peter von (Hrsg.) : Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen. München: Fink Verlag 1975.

Rump, Gerhard Charles (Hrsg.): Medium und Kunst. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1978.

Rump, Gerhard Charles: Video – Art: Das unbewältigte Medium. In: Rump, Gerhard Charles (Hrsg.): Medium und Kunst. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1978, S.225-248.

Sarnoff, David, in: Davis, Douglas/Simmons, Allison (Hrsg.): The New Television: a public/private Art. Cambridge/MA, London 1977.

Savoy, Bénédicte: „Vom Faustkeil zur Handgranate“. Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934–1939. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2014.

Saxer, Ulrich (Hrsg.): Medien-Kulturkommunikation. In: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung Sonderheft 2. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Schäfer, Matthias: Mediennutzung und Zeitfaktor in der Aktionskunst. In: Texte zur Kunst, Dezember 2001, Jahrgang 11, Heft 44, S. 106-116.

Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. Erschienen in der Reihe Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2, hrsg. von Kreuzer, Helmut /Thomsen, Christian W.. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (zuerst 1795). In: Ders.: Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik. München, 1984, S. 139–229.

Schmidt, Nicole: Dreizehn Minuten Ewigkeit. Samuel Becketts Fernsehspiel Quadrat I + II. In: Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): Kunst/Fernsehen. München: Wilhelm Fink 2016, S. 93-112.

Schmitt, Johannes: Kunst des Fernsehens? Ein Massenmedium und sein Gattungsanspruch. Universität Erlangen-Nürnberg 1990 (Dissertationsmanuskript).

Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980.

Schneider, Irmela: Das Fernsehspiel und seine Funktionen – Eine historische Skizze. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. München: Fink 1980, S. 9-17.

Schuhmacher, Herbert: Fernsehen nah sehen. In: Ders.: Telewissen. Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an. Darmstadt: Video-Produktion, Video-Verlag GmbH 1976, S. 72-80.

Schuhmacher, Herbert: telewissen. Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an. Darmstadt: Video-Verlag GmbH 1976.

Schuhmacher, Herbert: werden Kabel uns binden oder befreien. In: Ders.: Telewissen. Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an. Darmstadt: Video-Produktion, Video-Verlag GmbH 1976, S.133-134.

Schuler, Romana (Hrsg.): Peter Weibel. Bildwelten 1982–1996. Werkverzeichnis mit Ausstellungs- und Schriften von P. Weibel. Wien: Triton 1996.

Schulte, Christian/Siebers, Winfried (Hrsg.): Kluges Fernsehen. Alexanders Kulturmagazine, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Schum, Gerry/ Schum-Wevers, Ursula (Hrsg.): Katalog zur Fernsehausstellung Land Art, 2. Auflage. Hannover: Hartwig Popp 1970, unpaginiert.

Schum, Gerry: Redemanuskript. Einführung in die Sendung FERNSEHGALERIE BERLIN GERRY SCHUM. In: Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum. Köln: Snoeck 2003, S. 70.

Schumacher, Heidemarie: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln: Dumont 2000.

Schuster, Peter-Klaus: Erinnerung an eine Ausstellung, die keine war. In: von Chlebowski, Katharina/Odier, André (Hrsg.): Erinnerungen. Das MoMA in Berlin. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2005, S. 9-11.

Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Wunderkammer zur modernen Sammlung. München: Beck 2002.

Sichtermann, Barbara: Fernsehen. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1996.

Silbermann, Alphons: Über die Beziehung zwischen Fernsehen und Kunst. In: Publizistik. Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Werbung und Meinungsbildung. Nendeln/Liechtenstein 1974, 10. Jahrgang, S. 3-14.

Simmat, William E./Stettner, Herbert (Hrsg.): Bildende Kunst in Film und Fernsehen. Frankfurt am Main 1967.

Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Steinmüller, Gerd: Bild und Bildschirm. Strukturen, Strategien und Stationen der Visualisierung von Malerei im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. Arbeitshefte Bildschirmmedien 69. Siegen 1997.

Stockhausen, Karlheinz: Wo wird Elektronische Musik produziert? (zuerst 1959). In: Frieling, Rudolf/Daniels, Dieter (Hrsg.): Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland. Wien, New York: Springer Verlag 1997 S.33-35.

Tekampe, Ludger: Früher Eigensinn im späten Fernsehen. Der Beginn von Alexander Kluges dctp-Ära. In: Blase, Christoph/Weibel, Peter (Hrsg.): Record Again! 40 Jahre videokunst.de, Teil 2. Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 180-184.

Thomas, Karin . Bis heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln: Dumont 1994

Thomas, Sven: Kino und Fernsehen in den USA der 50er Jahre. In: Kubitz, Peter Paul: Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 50-65.

Thomsen, Christian W. (Hrsg.) : Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste. Annäherung an ein interdisziplinäres Forschungsproblem. Arbeitshefte Bildschirmmedien 46. Siegen, 1994.

Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006.

Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/Pauleit, Winfried: Zwischen Avantgarde und Popkultur, In: Ders. (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 9-14.

Thurmann-Jajes, Anne: Soundart. In: Thurmann-Jajes, Anne/Breitsamer, Sabine/ Pauleit, Winfried (Hrsg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bd.3. Köln: Salon Verlag 2006, S. 21-28.

Titzmann, Michael: Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 292-438.

Tragatschnig, Ulrich: Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen. Ein Propädeutikum. Berlin: Reimer 1998.

Tribe, Mark/Jana, Rene, Grosenick, Uta (Hrsg.): New Media Art. Köln: Taschen 2006.

Uecker, Matthias: Dispositiv Fernsehen: Überlegungen zu einer Phänomenologie des Fernsehens. In: Uecker, Matthias: Alexander Kluge. Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen. Marburg: Schüren 2000, S. 65-82.

Umathum, Sandra: Von der Kunst, die Bilder zu stören. Unvollständiges zu Christoph Schlingensiefels Interventionen im Fernsehen. In: Krüger, Klaus/Hammes, Christian/Weiß, Matthias (Hrsg.): Kunst/Fernsehen. München: Wilhelm Fink 2016, S. 113-128.

Unnützer, Petra: Von Video in der Kunst zur Medienkunst. In: KulturTrip. Hrsg. vom Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1993, S. 45-47.

Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick. Hamburg: Rowohlt 2000.

Vogt, Paul: Fernsehen und Museum. In: Deutsche Unesco-Kommission (Hrsg.): Fernsehen und Museum. Köln 1970, S. 8-14.

Völker, Wolfram (Hrsg.): Was ist gute Kunst. Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

Volwahren, Herbert: Rede zur Eröffnung der „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“, Dresden, am 25.8.1946 (Maschinenschriftliches Manuskript aus dem Nachlass Volwahren). Zitiert nach: Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 361f.

von Bismarck, Klaus: Der gesellschaftliche Auftrag des Fernsehens für das Programm (zuerst 1970). In: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hrsg.): Quellen zur

Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens. Göttingen/Zürich: Muster-Schmidt Verlag 1999, S. 431-435.

von Bonin, Wibke: Eigentlich gescheitert... Erfahrungen mit Videokunst im Fernsehen. In: Kunstforum International. Band 9-10/1985.

von Bonin, Wibke: Kunst und Fernsehen. In: Kunstjahrbuch, Bd.3. Mainz 1973, S.91-94.

von Bonin, Wibke: Kunstvermittlung durch das Fernsehen? In: Kunst und Manipulation: die Moderne zwischen Markt und Meinung, Band 68 der Berichte und Studien der Hanns-Seidel-Stiftung, 1994.

von Bonin, Wibke: Vermittlung von bildender Kunst durch das Fernsehen. In: Hessische Blätter für Volksbildung, Nr. 2, 1984, S.124-137.

von Bonin, Wibke: Video und Fernsehen: Wer braucht wen? In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1982, S. 133-135.

von Chlebowski, Katharina/Odier, André (Hrsg.): Erinnerungen. Das MoMA in Berlin. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2005.

von Flemming, Viktoria: Künstler machen Fernsehen, S. 97. In: Herzogenrath, Wulf/ Gaehtgens, Thomas W./Thomas, Sven/ Hoenisch, Peter (Hrsg.): TVkultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879. Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 88-99.

Wackerbarth, Horst u.a. (Hrsg.): Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977.

Wagner, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Reinbeck: Rowohlt 2000.

Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München: C.H. Beck, 2001.

Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld: transcript Verlag 2006.

Wehling, Julia: Das elektronische Fenster zur Welt im Licht der Kunst. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen. Erschienen in der Reihe: Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Bd. 13. Marburg: Tectum 2009.

Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. In: Decker/Weibel: Vom Verschwinden der Ferne [Katalog zur Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt am Main 2.10.1990-13.1.1991]. Köln: Dumont 1990, S. 19-78.

Welsh, Jeremy: Synthesen Konstruktion. Video und das „Sampled Image“. In: Texte zur Kunst, Dezember 2001, Jahrgang 11, Heft 44, S. 152-162.

Wick, Rainer/ Wick-Koch, Astrid (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln: Dumont 1979.

Wiebel, Martin (Hrsg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehfilm. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

Wiebel, Martin: Im Bildschirm als dem Spiegel der Zeit erschien die Zeit im Spiegel. In: Ders. (Hrsg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehfilm. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 13-37.

Wiesselmann, Rolf: Praktische Zusammenarbeit des Fernsehens mit den Museen (I). In: Deutsche Unesco-Kommission (Hrsg.): Fernsehen und Museum, Museumsbericht der Deutschen UNESCO-Kommission. Köln 1970, S. 94-98.

Williams, Raymond: Television. Technology and cultural form. Glasgow: William Collins Sons & Co Ltd. 1974.

Winkler, Hartmut: Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus-Theorien, Frankreich 1969-75. In: Hicketier, Knut/ Winkler, Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, S. 19-25.

Winkler, Kurt: II.documenta, 59 – Kunst nach 1945, Kassel 1959. In: Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, [Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Berlin, 20.9.1988-8.1.1989]. Berlin: Nicolai 1988, S. 426-473.

Winter, Gundolf/ Dobbe, Martina/ Schreier, Christoph: Geschichte der Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2. Das Fernsehen und die Künste. München: Fink 1994, S.67-135.

Winter, Gundolf/ Dobbe, Martina: Zwischen Erbauung und Experiment. Kunst im Fernsehen der 50er und 60er Jahre. Arbeitshefte Bildschirmmedien 47. Siegen 1994.

Winter, Gundolf: Bildung Erbauung Information. Die Kunstsendung der fünfziger Jahre im Fernsehen der Bundesrepublik. In: Krajewski, Michael (Red.):, Kriegsende: Kontinuität und Neubeginn: Ausstellungen, Theater, Konzerte, Filme, Symposien, Seminare, Publikationen. Düsseldorf 1995, S. 64-83.

Winter, Rainer: Die kulturelle Dimension der Medienaneignung. In: Ders.: Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. Köln: Halem 2010, S. 72-95.

Wolf Vostell: Video Works. [Katalog zur Ausstellung in der Janos Gat Gallery, 19.9.-25.11.2006]. New York 2006.

Wulff, Hans J.: Flow. Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens. In: montage/av, Jg.4/2/1995, S. 21-39.

Wyrwoll, Regina: KUNSTKANAL – Künstler machen Fernsehen. In: Frieling, Rudolf/ Daniels, Dieter (Hrsg.): Medien Kunst Interaktion – Die 80er und 90er Jahre. Wien/New York: Springer 2000, S.91-92.

Wyrwoll, Regina: Künstler machen Fernsehen. Acht Tage lang, jede Nacht. In: Blase, Christoph/Weibel, Peter (Hrsg.): Record Again! 40 Jahre videokunst.de Teil 2. Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 188-191.

Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem. Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Band 32. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006.

Zimmermann, Kurt: Die Kunst des Sehens. Überlegungen zur Kultur im Fernsehen. In: Hessische Blätter für Volksbildung, Nr.2, 1984, S.123-126.

Zimmermann, Kurt: Wieviel Stillstand verträgt der Bildschirm? Zur Sendereihe „Das Bild der Woche“. In: Hessische Blätter für Volksbildung, Nr.2, 1987, S.129-132.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Beaucamp, Eduard: Die sanfte Avantgarde – Zweite Ausstellung der Fernsehgalerie Schum. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.12.1970.

Belechen, Camilla: Die Flucht ins Freie. Fernsehfilme über das Phänomen „Land Art“ in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.04.1969.

Documenta: Süßer Seim der Medien. In: Der Spiegel, 26/1977, S. 156-159.

Gibt es fernseheigene Kunstwerke? Bildschirm-Versuche mit „Land Art“. Darmstädter Echo, 17.04.1969.

Heiser, Jörg: Ignorieren reichte nie, Ironisieren nicht mehr. Gesetz der Serie: Der Kölnische Kunstverein widmet sich einer „Verbotenen Liebe – Kunst im Sog von Fernsehen“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Mittwoch, 27. Oktober 2010, Nr. 250, Seite 31.

Kunst findet in der Natur statt. In: Augsburgener Allgemeine, 15.4.1969.

Land Art – Fernsehgalerie Berlin. In: Der Spiegel, Nr.16, 14.04.1969:

Land Art. „Fernsehgalerie“ – ein Medium probiert eine neue Kunst. In: Hessische Rundschau, 17.04.1969.

Meister, Helga: Die Fernseh-Galerie. Gerhard Alexander Schum und seine Versuche mit der „Land Art“. In: Düsseldorfer Nachrichten, 24.07.1969.

Ohff, Heinz: Happening mit Polizei, Feuergefährliches Unternehmen in der Akademie abgebrochen. In: Der Tagesspiegel, Unabhängige Berliner Morgenzeitung, 17.3.1967, S.4.

Ohff, Heinz: Vor dem Fernsehschirm: West: Land-Art. In: Der Tagesspiegel, 17.04.1969.

Optische Sensationen frei Haus. Lichtspiele in der Sahara, Linien im Sand – Die „Land-Art“ erobert das Medium Fernsehen. In: Südwest Presse, 18.04.1969.

Reinke, Klaus U. : Fernseh-Galerie. Gerry Schum „malt“ mit der Kamera. In: Handelsblatt, 17.07.1969.

Rhode, Werner: Fernsehgalerie. LAND ART: ein Berliner Experiment. In: Frankfurter Rundschau, 9.4.1969.

Schum – Blutwurst am Schirm. In: Der Spiegel, Nr.49, 30.11.1970, S.232-234.

Sind wir primitiv geworden? In: TV Hören und Sehen, Nr. 5 / 1962, S. 19.

Spurengraben. In: Die Welt, 08.04.1969.

Strelow, Hans: Regungen einer neuen Romantik. Kunst am Ende des mechanischen Zeitalters. Ausstellung in Bern. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.4.1969.

Voll bespielt. In: Der Spiegel, Nr. 10/1977, S. 166.

Onlineressourcen

Arns, Inke: Interaktion, Partizipation, Vernetzung: Kunst und Telekommunikation.

Quelle:

http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/kommunikation/
(Stand 3.4.2017).

Banz, Stefan: Joseph Beuys – Das Schweigen von Marcel Duchamps wird überbewertet: ein Missverständnis.

Quelle:

https://www.banz.tv/uploads/1402560792_Stefan_Banz_Joseph_Beuys_Das_Schweigen.pdf (Stand 3.4.2017).

Bösch, Frank: Europäische Medienereignisse. In: European History Online (EGO), published by the Institute of European History (IEG), Mainz 2010.

Quelle:

<http://www.ieg-ego.eu/boeschf-2010-de> (Stand 22.02.2011).

Daniels, Dieter: Fernsehen – Kunst oder Antikunst. Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er /1970er Jahren.

Quelle:

http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/masseenmedien/
(Stand 18.11.2010).

Daniels, Dieter: Medien => Kunst / Kunst => Medien. Vorformen der Medienkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Quelle:

http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/vorlaeufer/ (Stand 7.2.2005).

Dinkla, Sönke: Virtuelle Narrationen Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld.

Quelle:

<http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=M%F6rderische+entscheidung> (Stand 3.4.2017).

Frieling, Rudolf: »When Formats Become Form – Lesarten historischer Konstellationen von Kunst und Medien seit 1960«, Dissertation an der Universität Hildesheim, 2005.

Quelle:

<https://hildok.bsz-bw.de/files/78/515329460.pdf> (Stand 3.4.2017).

Frieling, Rudolf: Das kleine Fernsehspiel.

Quelle:

www.medienkunstnetz.de (Stand 13.09.2011).

Hanfeld, Michael: Ich sehe dir ins Gehirn, mein Kleines!

Quelle:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/alpha-0-7-im-swr-ich-sehe-dir-ins-gehirn-mein-kleines-11070200.html> (Stand 7.4.2017).

Hrachovec, Herbert: Kino, Kunst und Massenkultur, 2000.

Quelle:

http://cinetext.philo.at/magazine/kino_kunst/kino_kunst.pdf (Stand 5.4.2017).

Karich, Swantje: Künstler für eine Minute.

Quelle:

www.faz.net/-gsc-6l7fg (Stand 27.11.2010).

Kunstalarm bei ZDF-„aspekte“: Aktionskünstler John Bock macht mit Lars Eidinger aus der nächsten Sendung ein Kunstwerk.

Quelle:

<http://www.presseportal.de/print/3426458-print.html> (Stand 12.11.2016).

Karich, Swantje: Kopfstand im Narrenkäfig.

Quelle:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehkritik-aspekte-kopfstand-im-narrenkaefig-1879112.html> (Stand 6.1.2017).

Nabakowski, Gisli: Utopien? Folgen? ... Passagen! Zwischenzeiten! Überlegungen zum öffentlich-rechtlichen Fernsehen in der Bundesrepublik. [Katalog zur Ausstellung Ars Electronica] 1986.

Quelle:

http://www.aec.at/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9298 (Stand 31.10.2005).

Weibel, Peter

Quelle:

<http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=Peter+weibel> (Stand 4.4.2017).

Plotzek, Joachim M.: Ansprache zur Einweihung des Neubaus am 14. September 2007 in Köln.

Quelle:

http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=14&artikle=238&preview= (Stand 19.11.2008).

Presseheft zu Trip.

Quelle:

www.trip-movie.com (Stand 10.11.2008).

Revers, Judith: Fernsehkunst. Der zeitgenössischen Kunst eine Fernsehform.

Quelle:

https://www.akbild.ac.at/Portal/kunst-forschung/doktoratszentrum/dissertationen-und-phd-projekte/dissertationen-und-phd-projekte/fernsehkunst.-der-zeitgenoessischen-kunst-eine-fernsehform?set_language=de&cl=de (Stand 5.1.2017).

Ryzik, Melena: In Nod to Past, MTV Revives 'Art Breaks'.

Quelle:

<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/03/30/in-nod-to-past-mtv-revives-art-breaks-2/> (Stand 4.4.2017).

Staatsvertrag für Rundfunk und Telemedien (Rundfunkstaatsvertrag - RStV) vom 31. August 1991, in der Fassung des Neunzehnten Staatsvertrages zur Änderung

rundfunkrechtlicher Staatsverträge (Neunzehnter Rundfunkänderungsstaatsvertrag) in Kraft seit 1. Oktober 2016.

Quelle:

http://www.die-medienanstalten.de/fileadmin/Download/Rechtsgrundlagen/Gesetze_aktuell/19_RfAendStV_medienanstalten_Layout_final.pdf (Stand 4.4.2017).

Stanton, Yan: „Seeing Time“, Kramlich collection am ZKM Karlsruhe.

Quelle:

<http://on1.zkm.de/kramlich/douglas> (Stand 22.11.2010).

Stauff, Markus: Das neue Fernsehen. Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie.

Quelle:

www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/StauffMarkus/diss.pdf, S. 167 (Stand 5.4.2017).

Vieregg, Sebastian: Die Ästhetik des Musikvideos und seine ökonomische Funktion – Ein Medium zwischen Kunst und Kommerzialität. Hamburg: Diplomica GmbH, 2003.

Quelle:

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29569088.html> (Stand 5.4.2017).

Völzke, Daniel: „Ich mache Journalismus zu Kunst“. Interview mit Christian Jankowski.

Quelle:

www.monopol-magazin.de (Stand 12.11.2009).

Weiberg, Birk: Beyond Interactive Cinema.

Quelle:

<http://keyframe.org/txt/interact> (Stand <http://www.dctp.de> (Stand 3.4.2017)

<http://d13.documenta.de/> (Stand 12.5.2011).

<http://videokunst.adlexikon.de/Videokunst.shtml> (17.09.2005).

<http://www.2.hu-berlin.de/museumspaedagogik/forschung/parmentier/avantgarde.html> (19.11.2005).

<http://www.24hberlin.de/de/idee/ueber> (Stand 7.12.2011).

<http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/ard/60504/> (20.11.2005).

<http://www.3sat.de/ard/60504/index.html> (10.10.2005).

<http://www.3sat.de/ard/60504/index.html> (Stand 10.10.2005).

<http://www.abendblatt.de/kultur-live/tv-und-medien/article209643075/Ingo-Zamperoni-laesst-2-1-Millionen-Zuschauer-warten.html> (Stand 21.3.2017).

http://www.aec.at/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9298 (31.10.2005).

http://www.aec.at/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9298 (31.10.2005).

<http://www.ard.de/home/intern/fakten/abc-der-ard/Reisewege/460266/index.html>
(3.3.2017).

<http://www.art-magazin.de/szene/17269-rtkl-tv-sendung-von-john-bock-wenn-fernsehen-zur-kunst-wird> (Stand 6.1.2017).

<http://www.davidhallart.com/index.html> (Stand 3.4.2017).

http://www.dwdl.de/nachrichten/35813/super_rtl_sucht_neues_kaminfeuer_fuer_die_nacht/ (Stand 13.1.2017).

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehkritik-aspekte-kopfstand-im-narrenkaefig-1879112.html> (Stand 6.1.2017).

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/switch-reloaded-ich-habe-im-internet-retschertschiert-1682576.html> (Stand 13.1.2017).

<http://www.fridericianum-kassel.de/ausst/bremer-butin.html> (19.11.2005).

http://www.johncage.org/4_33.html (Stand 3.4.2017).

<http://www.kunstradio.at/SILENCE/CONTENT/wyrwoll.html> (Stand 29.04.2016).

<http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/63/> (17.09.2005).

<http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=documenta> (Stand 3.4.2017).

<http://www.medienkunstnetz.de/suche/?qt=Stan+DOuglas> (Stand 3.4.2017).

http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/16/
(Stand 3.4.2017).

http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/7/
(17.09.2005).

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/atv-studio/> (Stand 3.4.2017).

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/self-burial/> (30.10.2005).

<http://www.monopol-magazin.de/bei-schwerem-atem-ueber-kunst-nachdenken> (Stand
5.4.2017).

<http://www.musee-imaginaire.de/> (Stand 09.09.2005).

<http://www.research.philips.com/newscenter/dossier/optrec/beethoven.html> (Stand
5.4.2017).

http://www.sk-kultur.de/videotanz/deutsch/tanzgeschichten/tg_d14.htm (Stand
18.11.2010).

[http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/
Publikationen/Materialien/mat69.pdf](http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat69.pdf) (Stand 5.4.2017).

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/bp-spotlight-david-hall-tv-interruptions> (Stand 3.4.2017).

<http://www.theaterkanal.de/fernsehen/monat/tipps/1173564416/> (Stand 30.11.2011).

<http://www.videonale.org/en/artikel/307-juni-2005> (Stand 17.3.2012).

http://www.wdr.de/unternehmen/rundfunkrat/_media/pdf/StellungnahmeKulturExtern_9_2005.pdf (08.12.2005).

<https://www.amazon.de/Kaminfeuer-DVD/dp/B0000ARNH7> (Stand 13.1.2017).

<https://www.zdf.de/kultur/aspekte/kunstalarm-aspekte-und-die-kunst-fuer-alle-100.html>
(Stand 13.1.2017).

www.kluge-alexander.de (Stand 3.4.2017).

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe und die wörtlich oder dem Inhalt nach aus fremden Arbeiten entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht sind. Ferner versichere ich, dass ich die gleiche Arbeit noch nicht für eine andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht und mit der gleichen Abhandlung weder bereits einen Doktorgrad erworben noch einen Doktorgrad zu erwerben versucht habe.

Trier, den 18.04.2017

(Dorothee Henschel)